CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Junio 1989

468

Jorge Eduardo Arellano
El movimiento nicaragüense de vanguardia

Juan Malpartida
El Cuerpo y la Historia en Octavio Paz

Luis Antonio de Villena
Cuerpo y placer en el Mediterráneo

Arnoldo Líberman
Wagner, el visitante del crepúsculo

Textos sobre Puskin, Ivo Andric, Azorín, Ilhan Berk
y el erotismo en la narrativa española actual

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

468

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS

rincón de vanguardia

—A CARGO DE OCTAVIO ROCHA Y PABLO ANTONIO—

joaquin zavala urtecho

El pulso de Zavala Urtecho se acompasa genialmente con nuestro tiempo. Su obra empieza y ya es apercibida por todos. Naturalmente ha sufrido la lucha del innovador, sobre todo en su pintura, pues la caricatura aunque a veces no obtenga el aprecio de su mérito, la comparación con las líneas del caricaturizado y la sujeta de ellas surten siempre efecto a favor.

Cuatro sentidos diferentes apreciamos. Cuatro ramificaciones de su arte. Zavala Urtecho CARICATURISTA—PINTOR—XILOGRAFISTA y ESCULTOR.

CARICATURISTA: No le basta la exageración fácilmente hallada por cualquier dibujante. Es moderno y usa de la expresión junto con la metáfora de la línea ridícula del modelo. Propiamente la expresión no la traslada al papel vulgarmente como la mayoría. Tras la reflexión ayudada del arte pone la que él encuentra en sus muchas meditaciones, dando siempre en el punto verdadero, de tal modo, que su originalidad en este ramo en eso reside. Humorista, también, lo podemos considerar en su caricatura de niños, donde añade al dibujo la dicción con su penetración irónica de lo pintado. Aquí promete mucho: sobre todo, con la experiencia que le dará el ejercicio y el conocimiento de lo burlesco en su punto máximo al tratar la vida nacional.

PINTOR: Ampliamente, pintor: abraza todos los ramos del traslado de cualquier cosa al papel o al lienzo. Ampliamente tratado Zavala Urtecho, pintor, ha ensayado hasta ahora. Pequeños comienzos: Cubismo—Ultraísmo—Futurismo—Dadaísmo—otras escuelas, han dejado su estela en sus cuadros, retratos, caricaturas. Zavala Urtecho cambia conforme el motivo. Sin embargo, deja en el conjunto de cada uno de sus cuadros flotar su personalidad con un genial descuido.

Estrictamente, pintor: es el mito de pincel. Zavala Urtecho ha flojeado aquí. No ha presentado todavía su obra. Como dije antes: pequeños comienzos. Lo que esperamos no ha venido. Ha ensayado y ensayando da muchas promesas. Sin embargo esperamos la revelación de su genio artístico en su punto cumbre al trasladarse a este campo hasta ahora vacío en nuestra patria.

XILOGRAFISTA: —Claro y sombra. También hasta ahora primicias. La "familia india" que publicó en "Criterio" por primera vez patentó su alcance vigoroso. Práctica y estudio lo llevarían a ganar nuevo laurel.—Ha dejado casi en olvido este arte—un buen crimen—como otros tantos, debido al ambiente.

ESCULTOR.—Si Zavala Urtecho ha hecho tres esculturas es mucho. Sintiendo un imperativo artístico interior, con barro de los arroyos—construyó una cabeza de Indio en arte negro.—¡Revela ya esta cabeza!—La severidad de la expresión, el sereno gesto esculpido, las atrevidas líneas, apresan amplio campo de manifestación. Zavala Urtecho no puede ni debe quedarse con ese sólo ejemplar ignorando toda regla—sin enseñanza—casi sin conocimientos del mecanismo escultórico, ha improvisado.

Podemos pues pasar por alto los defectos.

Pero sí debemos alentar al joven artista para que explote su vena.

FINALMENTE su rebeldía con antiguos cánones, su modernidad acentuada, su promesa en la escultura, su arte pictórico, su continuada evolución en escala ascendente, su anhelo de nacionalizar su arte nos hace colocarlo en el puesto de primer pintor moderno nicaragüense.

Pablo Antonio

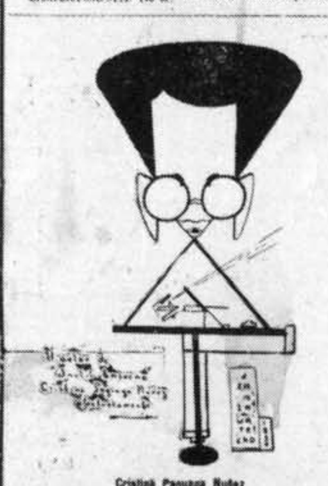
IMPROVISACION

A JOAQUIN ZAVALA URTECHO

¡Que viva el lago Nicaragua
que tiene vapores en miniatura
que no tiene el de Managua!
Que viva el cerro Mombacho
que sabe sembrar café!
Y también este muchacho
que tiene el arte y la diablura
de hacer en caricatura
lo que quiere y lo que ve.

CARMEN SOBALBARRO





Cristina Paguaga Nuñez



Gustavo A. Argüello



Marianel Barreto Portocarrero



RUBEN DARIO





Eduardo Alaniz



Gustavo Robleto "Spoke"

Familia india

El movimiento nicaragüense de vanguardia

El movimiento literario desarrollado en Granada por los *vanguardistas* nicaragüenses, desde abril de 1931 hasta principios de 1933, fue único en Centroamérica. Ningún otro país del istmo presentó un fenómeno similar, o mejor dicho: un tipo de tendencia que, organizada en grupo, dispusiese de un programa bien definido desde el punto de vista estético, filosófico e incluso político.[1]

En efecto, Octavio Rocha informaba en uno de los últimos números de *vanguardia* acerca de la actividad intelectual de dos países centroamericanos: «Busco con avidez los canjes que nos llegan de Honduras —anotó sobre el primero—, esperando encontrar en ellos escritores jóvenes que, obedeciendo al ritmo de los tiempos nuevos, nos traigan en su trabajo rica muestra de su savia joven. Pero no he encontrado nada. Parece que Honduras duerme. Duerme con los laureles de [Froylán] Turcios, el ególatra, de [Luis Andrés] Zúñiga y de [Juan Ramón] Molina. La sagrada trilogía de los hondureños. En otro país que no fuera Honduras ya les hubieran formado Consejo de Guerra Literario, como nosotros a Darío. Pero en Honduras no hay una juventud que responda a las nuevas tendencias».[2] Y añadía:

No hay un pintor de avanzada.
No hay un escultor.
No hay un escritor.
Según parece, he dicho.
Ojalá tenga que rectificar.[3]

Pero acertó. «En cambio, en El Salvador —proseguía— se nota fuerte el movimiento. Nos viene en canje *Vivir*, revista literaria del diario *Patria* dirigido por nuestra consanguíneo [pues era nacido en Rivas, Nicaragua] Alberto Guerra Trigueros, en la que se nota el hervor entusiasta de esas juventudes. Hay en El Salvador un buen número de poetas nuevos, de pintores, dibujantes, grabadores».[4] Sin embargo, no habían conformado un grupo ni un ideario colectivo como los *vanguardistas* de Nicaragua.

[1] *Véase a Miklos Szabolscsi, «La* vanguardia *literaria y artística como fenómeno internacional», en* Casa de las Américas, *La Habana, año XII, núm. 74, septiembre-octubre 1972, pp. 4-17.*

[2] *Octavio Rocha, «Centroamérica», en* Vanguardia, *núm. 72, correspondiente a finales de 1982.*

[3] Ibíd.

[4] Ibíd.

Tampoco en Guatemala, mucho menos en Costa Rica, se asimilaba algún *ismo.*[5] Realmente, al inicio de los años treinta sólo nuestro país ofrecía en Hispanoamérica el florecimiento de la *vanguardia* como fenómeno literario y artístico nacional, pero adaptado a su particular realidad.[6] Esta adaptación la trataremos de precisar a lo largo del presente ensayo, iniciándola con las siguientes características generales.

I

I.1. *Carácter de grupo*

El carácter de grupo de nuestro movimiento era esencial al mismo. Había entre sus miembros, sobre todo en su núcleo granadino, un claro entendimiento dirigido hacia fines comunes. Anteriormente, ese carácter se había manifestado en promociones surgidas alrededor de una publicación periódica; fueron los casos, por citar varios conocidos, de los grupos modernistas *occidental, capitalino* y *de Masaya,* vinculados respectivamente a las revistas *El Alba, Los Domingos* y *Germinal.*

Pero, con el grupo de vanguardia, por primera vez en el país una promoción literaria actuaba en equipo, con profunda coordinación; así puede admirarse en los manifiestos y artículos, estudios y traducciones que elaboraban sus integrantes. Realizados entre o por dos o tres de ellos, la mayoría de esos trabajos llevaban la firma colectiva de *vanguardia.* La primera vez que se utilizó esta divisa fue, a finales de julio de 1931, en una «Protesta».[7] Luego continuó apareciendo en notas, editoriales, comentarios a la encuesta dirigida a los jóvenes, etc.; se recurría a ella, pues, para hacer sentir la unidad ideológica que expresaba el grupo.

I.2. *Precocidad creadora*

También esencial resultó la precocidad creadora de sus miembros. «En Nicaragua —observaba Ernesto Cardenal— puede decirse que la poesía de vanguardia surgió en los bancos escolares.»[8] Hacia abril de 1931, como hemos visto, Octavio Rocha y Pablo Antonio Cuadra —el uno de 20 y el otro de 18 años— acababan de bachillerarse; Luis Downing y Joaquín Pasos todavía cursaban estudios de secundaria. José Coronel Urtecho tenía veinticinco, lo cual explicaba su jefatura y superioridad; pero en 1927 —a los 21— había lanzado su célebre y propulsora *Oda a Rubén Darío.* Sólo Cabrales llegaba a los treinta. No obstante, las composiciones iniciales de éste se remontaban a más de una década atrás.

[5] *Véase a Stefan Baciú, «El estridentismo en Centroamérica: una bomba que no explotó», en* El Imparcial, *Guatemala, 9 y 11 de abril, 1983.*

[6] *Hugo J. Verani, «Manifiestos de la vanguardia en Nicaragua», en* Revista de crítica literaria latinoamericana, *Lima, año VIII, núm. 15, 1.er semestre, 1982, p. 182.*

[7] vanguardia, *«Protesta», en* rincón de vanguardia, El Correo, *Granada, 14 de junio, 1931.*

[8] *Ernesto Cardenal, «El grupo de vanguardia», en «Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense»; introducción a* Nueva poesía nicaragüense. *Madrid, Seminario de Problemas Americanos, 1949, p. 50.*

La precocidad ha sido notable rasgo de los creadores hispanoamericanos y, en especial, de los nicaragüenses. De ahí que los *vanguardistas* de Granada no podían ser una excepción. Debemos, por tanto, destacarla. En este sentido, uno de sus herederos poéticos ha señalado:

> En Nicaragua, el Movimiento de Vanguardia se inicia prácticamente en 1927 —año clave para el vanguardismo español— con Luis Alberto Cabrales de 26 años y José Coronel Urtecho, de 21; cuya precocidad (al ser dos años menor que Neruda) es manifiesta. En 1928 surge Manolo Cuadra con sus fogosos 21 años; y en 1930 comienzan a publicar poemas Pablo Antonio Cuadra (1912), Alberto Ordóñez Argüello (1913) y Joaquín Pasos (1914)...
>
> El Movimiento Nicaragüense de Vanguardia, nacido en 1927, iba a alcanzar todo su espíritu de grupo y a desarrollar toda su acción colectiva de 1931 a 1932, sufriendo su primer receso o dispersión (al igual que la Vanguardia española) a principios del 33. En 1932, año final de todas las Vanguardias, Cabrales tiene 31 años, Coronel 26, Manolo 25, Pablo Antonio 20, Ordóñez Argüello 19 y Joaquín Pasos 18. Y no se puede pedir mayor precocidad.[9]

1.3. *Promoción generacional*

Específicamente, al referirnos a nuestro movimiento, hemos hablado de promoción generacional y no de generación. Porque, en realidad, no constituía una generación de acuerdo a los rigurosos principios teóricos y metodológicos establecidos al respecto.[10] Sus miembros poseían varias de las condiciones exigidas por Dámaso Alonso en su concepto de generación: compañerismo, intercambio y reacción ante excitantes externos;[11] pero, si sólo tomamos en cuenta que la actividad del grupo se circunscribía a Granada, es lógico pensar que consistía en un sector perteneciente a una generación desarrollada en un ámbito mayor, o sea, nacional.

Más aún: las fechas de nacimiento de sus miembros —o de todos aquellos que, *a posteriori*, han sido vinculados al grupo— no pueden ubicarse dentro de una zona determinada de fechas, elemento *sine qua non* de una generación. Basta referir que Luis Alberto Cabrales, por haber nacido en 1901 y experimentar su inicio poético en las publicaciones periódicas de los modernistas y post-modernistas de Managua —como *Los Domingos* y la revista *Educación* alrededor de 1920—, es ajeno a esa coetaneidad.

Sin duda, el grupo estaba muy lejos de integrar exclusivamente una generación. No obstante, poseía elementos comunes que lo definían como una eficaz comunidad creadora. Dos eran los más importantes: la formación en el Colegio Centro-América de los jesuitas y la extracción oligárquica de sus miembros. Ambos se proyectaban en lo que Joaquín Pasos llamó «afamado abolengo intelectual y social».[12] En efecto, José Ro-

[9] *Ernesto Gutiérrez, «La precocidad en el Movimiento Nicaragüense de Vanguardia»,* La Prensa Literaria, *Managua, 5 de noviembre, 1972.*

[10] *Véase a Eduardo Zepeda-Henríquez, «Teoría y aplicación del método generacional en Nicaragua»,* Revista del Pensamiento Centroamericano, *Managua, núm. 188, julio-septiembre, 1985.*

[11] *Dámaso Alonso, «Una generación poética (1920-1926)», en* Poetas españoles contemporáneos. *Madrid, Gredos, 1958, p. 182.*

[12] *Joaquín Pasos, «Panorama del Movimiento Vanguardista», en Jorge Eduardo Arellano, «La primera* Historia *del Movimiento de Vanguardia»,* La Prensa Literaria, *28 de febrero, 1976.*

mán y el núcleo del grupo —formado por Coronel Urtecho, Octavio Rocha, Joaquín Zavala Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Luis Downing y Joaquín Pasos— habían egresado del citado centro educativo: Coronel Urtecho en 1924, Román en 1925, Zavala Urtecho en 1930, Rocha y Pablo Antonio en 1931, Downing y Joaquín Pasos en 1932.

Además de ser hijos de hacendados, profesionales y políticos conservadores, los unía una fuerte vinculación familiar. Coronel Urtecho, Zavala Urtecho y Downing [Urtecho] eran primos hermanos entre sí: hijos de tres hermanas —Blanca, María y Antonia—; Pablo Antonio y Joaquín, primos en segundo grado de consanguinidad, y Alberto Ordóñez Argüello, incorporado desde Rivas, primo también del último.[13]

Todo lo anterior, en fin, contribuyó a que el grupo actuase como una cohesionada promoción generacional.

I.4. *Actitud polémica*

Así comenzó a subvertir el ambiente de la ciudad en que surgía, contrario a toda actividad intelectual. «El ambiente en que nos criamos todos los jóvenes de Granada —escribía en 1931 Octavio Rocha— es el menos propicio para la literatura».[14] Era preciso, en consecuencia, crear un *nuevo* ambiente de manera audaz, alegre y combativa, lo cual se obtuvo a corto plazo.

Pero este logro alcanzó un nivel nacional, pues a muchas localidades del país —especialmente a Managua— llegaría el eco polémico de los *vanguardistas* granadinos y su afán literario renovador. No en vano habían tomado el nombre de *vanguardia* en el sentido militar del término: como individuos que marchan al frente, decididos a mantener la posición de avanzada.

Y tal posición la ejercieron todos. Primero José Coronel Urtecho, desde 1927, con su *Oda a Rubén Darío* y demás textos inaugurales; luego, los otros integrantes del movimiento, reflejando una sostenida actitud polémica. Sin ésta, el grupo no hubiera podido realizarse.

I.5. *Ruptura con el pasado literario inmediato*

Esta realización fue posible por una previa y necesaria ruptura con el pasado literario inmediato. Rechazando el cultivo anacrónico del *rubendarismo,* superviviente en abundantes versos deleznables, sus miembros atacaban al *teósofo Santiago Argüello* y

[13] *Sobre esos nexos familiares véanse los trabajos de José Coronel Urtecho, «El americanismo en la casa de mi abuelo», en* Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, *núm. 23, agosto, 1962; Steven White, «Entre Poesía y Política: Pablo Antonio Cuadra», en* Vuelta, *México, núm. 102, mayo, 1985, donde escribe Pablo Antonio: «éramos parientes: mi padre Cuadra Pasos, y él, Joaquín Pasos, hijo de un primo hermano de mi papá»; y Alberto Ordóñez Argüello, «Sobre mi relación con Joaquín Pasos», en* Cuadernos Universitarios, *2.ª serie, núm. 7, septiembre, 1972.*

[14] *Octavio Rocha, «Algunas causas venenosas», en* rincón de vanguardia, *25 de junio, 1931.*

al *fakir Josete Olivares,* al *ilustre amante Manuel Maldonado* («hipopótamo en brama»), etc. y a sus vicios: el *verbalismo retórico* y el *sentimentalismo cursi,* el *romanticismo histérico* y el *modernismo sodomita,* por emplear sus propias expresiones.[15]

Otros de sus blancos eran la *poesía de álbum* —a la que eran muy aficionadas las promociones anteriores y que glosarían en forma burlesca— y el «ramonismo» o «estilo morales» que habían encabezado los poetas modernistas de Managua Ramón Sáenz Morales y Salvador Ruiz Morales. Esta tendencia la redujeron a un motivo de tristeza crepuscular.[16] También, en prosa narrativa, negaban la corriente que, según ellos, defendían los intelectuales granadinos Pedro J(oaquín) Cuadra Ch. y Pedro Joaquín Chamorro Zelaya: el *naturalismosano.* Al respecto, es oportuno transcribir una de las notas en que ridiculizaron la obra representativa de esa corriente; atribuida al poeta-herrero Bruno Mongalo, quien había firmado el manifiesto de la *Anti-Academia Nicaragüense,* decía:

> Este instructivo tratado de aritmética razonada, de confitería práctica, de escritura al dictado, de economía doméstica, de urbanidad y aseo, de inglés en veinte lecciones, de *pallida mors,* de cacería con cervatana, de la guerra contra los insectos, de modas pasadas de moda, de laxantes, de la enfermedad del sueño producida por la mosca oze tze, tec, cet, tce, etc... me ha conmovido y me ha hecho llorar 40 días y cuarenta noches, después de las cuales envié un cuervo, pero como no regresara, envié una paloma que trajo en el pico un filo. Luego mandé por el otro filo, foli, lofi, lifo, ilof, foil, loif, ofli, floi, filo... tal es la suerte de los clásicos.[17]

¿Qué otros defectos de sus antecesores se empeñaban en eludir? Todo aquello que atentase contra lo *nuevo* y sus posibilidades de adopción en Nicaragua, sobre todo: la imitación servil. Pero la más clara señal de ruptura correspondió al desprecio del soneto: la forma estrófica predilecta de aquéllos. Escribir un soneto implicaba el retorno a un molde común, provinciano, estereotipado. Por eso en *vanguardia* se redactó un anti-soneto que reafirmaba esa convicción colectiva. Sin firma, se titulaba *Choneto* y aludía a los personajes de la combatida novela *Entre dos filos:*

Alvaro Carvajal, bello doncello
era Carvo Alvajar, infiel doncel,
era Calvo Arvajal, donfiel inciel,
era Volca Jorval, cello dombello.

Angela Robles, bella doncella,
era Rongela Blesán, togal dotal,
era Gilavus Sanvo, total dogal,
era Blesgelo Rosán, cella dombella.

Era su padre don Robustiano,
era su pedro Robus Dontiano,
era su vadro Rodón Tianobus.

[15] *Tomadas del artículo de José Coronel Urtecho, «Literatura Nicaragüense», en* Ópera bufa, *2.ª época, núm. 6, Managua, 28 de julio, 1936.*

[16] *Véase a Joaquín Pasos, «Panorama del Movimiento Vanguardista»,* art. cit. *y «La literatura del Yo-no-sé», en* Centro, *Managua, núm. 1, diciembre 1938-enero 1939, pp. 13-15.*

[17] *Bruno Mongalo, «Juicio de Bruno Mongalo», en* vanguardia, *núm. 38, 21 de agosto, 1932.*

Entre dos Algeros, tiadon ronobus,
entre dos pedros, triatián robilos
cuantos rebusnos entre dos filos.[18]

En síntesis: el soneto limitaba, según ellos, la libertad creadora que se proponían: no imitarse entre sí ni repetir formal o temáticamente un poema.

I.6. *Revisión de valores*

Lo que hicieron los *vanguardistas* fue, ni más ni menos, una revisión de valores. Ésta comprendía no sólo la cultura nacional y sus representantes, sino toda la historia del país. Se inició con el cuestionamiento del que, para entonces, ya era nuestro máximo héroe civil: Rubén Darío, o más bien, con la negación de los aspectos efímeros y estrictamente modernistas —no modernos— de su obra. Así lo ha reconocido, últimamente, Pablo Antonio Cuadra:

Al comienzo nosotros atacamos a Rubén. Fue una actitud momentánea. Atacábamos su poesía demasiado preciosista y demasiado exótica. Aquello que nosotros considerábamos evanescente y peligroso. Queríamos una cosa más directa y además creíamos que esa orfebrería ya estaba superada y que podíamos buscar otras rutas para la poesía.[19]

Tal ruta, desde luego, era guiada por la brújula de la modernidad. En ese sentido, los *vanguardistas* distinguieron a los verdaderos *continuadores* y a los *seguidores* del *paisano inevitable*. Es decir, señalaron a los eslabones de la tradición poética renovadora instaurada por aquél: Azarías H. Pallais, Alfonso Cortés y Salomón de la Selva, difundidos y valorados en los órganos que dirigían. Al primero le llamaron «ungido precursor de nuestra vanguardia» y *capellán*.[20] Existen varios testimonios sobre el considerable aprecio que le tenían, ubicados desde 1927 hasta 1935. Uno de ellos, escrito por Coronel Urtecho, lo recordaba durante su visita a Granada con sus alumnos del Instituto Nacional de Occidente:

Alto, de pie, medio inclinado, con su expresión grave y tan inteligente, parecido a un antiguo poeta de Francia, dando con su voz profunda y suave, con su voz creadora y significativa, una extraña vida y un sentimiento especialísimo a sus palabras que adquirían valor propio y sentido renovado.[21]

A Cortés le advirtieron su auténtica dimensión metafísica en cuatro artículos firmados por José Coronel Urtecho (quien elogió el poema *Un detalle* y al que trocó su título por *Ventana)*, Joaquín Pasos, Octavio Rocha y Pablo Antonio Cuadra, a raíz de la edición del primer libro del poeta vesánico: *Poesías* (1931).[22] Y a Salomón, aparte de reproducirle algunos poemas de *El soldado desconocido* —y de advertir en esta

[18] *Véase la misma página de* vanguardia, *citada en la nota anterior, donde aparece este anti-soneto.*

[19] *En Steven White, «Entre Poesía y Política: Pablo Antonio Cuadra», entrevista citada en la nota 13.*

[20] vanguardia, *«Azarías H. Pallais» (presentación), en* rincón de vanguardia, *4 de octubre, 1939.*

[21] *José Coronel Urtecho y Joaquín Zavala Urtecho, «Entrevista con el Padre Azarías H. Pallais», en* Ópera bufa, *2.ª época, núm. 20, 1936.*

[22] *Reproducidos en Alfonso Cortés,* Tardes de oro. *Managua, Tipografía de J. Hernández, 1934, pp. IV-VI.*

obra pionera su aporte moderno—, lo defendieron de la gazmoñería provinciana que había provocado uno de ellos: *De profundis.*[23]

Entre otros —pero no muchos— valores intelectuales, el grupo respetó siempre al doctor Carlos Cuadra Pasos, baluarte del pensamiento conservador y padre de Pablo Antonio. Al respecto, Coronel Urtecho mantuvo una estrecha relación con él y algunos intercambios polémicos, los cuales no minimizaron la admiración que le profesaba desde 1924. En ese año lo consideró «una de las pocas plumas que Nicaragua ostenta gallardamente».[24] Más tarde, no sin olvidar el papel desempeñado por el referido intelectual en la gestación del movimiento con su encuesta «¿Qué piensan los jóvenes?», admitía:

> Pocos sentimientos míos pueden igualarse a los de admiración y cariño que tengo por la persona y por la inteligencia del Dr. Carlos Cuadra Pasos... Pocos pueden ufanarse, como yo, de haber solicitado y recibido tanta enseñanza del Dr. Cuadra Pasos que ha sido el más cercano de mis maestros en los últimos años y a quien debo la libertad ideológica que me permite encararme sin prejuicios con la verdad.[25]

He aquí algunos ejemplos de la revisión de valores establecidos por los *vanguardistas.* Pasemos ahora a señalar que la dimensión política —paralela a la literaria— de los mismos se proyectaría en forma casi exclusiva un año después de haber concluido su lucha literaria, a principios de 1933, con el último número de la página *vanguardia.*

II

Desde esa fecha, la acción colectiva del grupo granadino dejó de manifestarse. Entraba, pues, en un *impase* que cesó cuando los miembros principales decidieron entregar sus energías a la actividad política. Y este viraje sustancial les llevaría a fundar un diario, como veremos, a principios de 1934.

[23] *Joaquín Pasos, «A propósito del poema de Salomón de la Selva», en* Ópera bufa, *núm. 4, 14 de julio, 1935: «En el primer número de esta revista se publicó el poema* De profundis *de Salomón de la Selva, el cual fue objeto de muchas críticas por parte de algunas personas de Granada. Tales personas declararon ex cátedra que ese poema era obsceno. Don Pedro J. Cuadra lo calificó de inmoral y el sabio moralista don Hildebrando (Rocha) dijo que era cochino. Otros sapientísimos críticos y críticas hicieron al respecto un verdadero escándalo farisaico, basados en sus profundísimos conocimientos éticos. Yo fui quien hizo insertar en estas columnas el mencionado poema, que ha recibido hasta el calificativo de sacrílego de algunos timoratos granadinos; y por tal razón envié el poema en consulta al Padre Azarías H. Pallais, famoso sacerdote reconocido como autoridad en ética moral y poética y la respuesta no se hizo esperar...» Ésta sostenía que el poema de Salomón era «desnudo, pero de ninguna manera obsceno. Es desnudamiento cristiano, por consiguiente bien vestido». Y el referido poema dice: «Mañana termina mi permiso. / Mañana tengo que regresar a aquel infierno. / ¡Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo! // ¿Por qué no he de decirle a Dios lo que quiero? // Quiero dormir acompañado. / ¡Es la única noche que me queda, / pero las rameras y las casadas me dan asco! / ¡Arcángel San Gabriel. / anúnciame a una virgen! / Quiero sembrar en ella la semilla de un hijo. / No importa que sea humilde / si es dulce y me quiere tener cariño. / ¡Que nos amemos esta noche / y que mi amor la fructifique / con la pujanza de mis veinte y cuatros años! / Pero que sea limpia, / que tenga dientes blancos, / y el habla suave, y recato en lo que diga, / y comprenda que el amor, bien sentido, / es una arrobadora y religiosa cortesía».*

[24] *José Coronel Urtecho, «María Santísima en la poesía castellana. Los pre-clásicos», en* Centro América, *Granada, núm. 16, diciembre, 15, 1924.*

[25] *José Coronel Urtecho, «Comentarios al diálogo entre el doctor Cuadra Pasos y los jóvenes de vanguardia», en* rincón de vanguardia, *15 de agosto, 1931.*

II.1. Suplemento *y las primeras antologías*

Durante ese lapso los *vanguardistas* publicaban, aunque no siempre textos originales, en la revista de carácter misceláneo *Suplemento* que dirigía en Managua Cristino Paguaga Núñez, uno de los poetas y escritores que se habían adherido a su movimiento. Con todo, esas colaboraciones no fueron numerosas. Por eso dicha revista no puede considerarse órgano de los últimos.

Basta referir que sólo en una ocasión aparecieron en *Suplemento,* juntas, sus firmas. Nos referimos al número del 29 de abril de 1934, dedicado a Granada, que contenía un editorial de su director («De la Granada colonial a la Granada futurista»),[26] dos artículos y dos poemas de Pablo Antonio Cuadra,[27] cuatro poemas de Joaquín Pasos,[28] dos de Octavio Rocha,[29] uno de José Coronel Urtecho[30] y una breve prosa de Orlando Cuadra Downing, vinculado a los *vanguardistas* y futuro antólogo de los mismos.[31] *Suplemento* duraría más de cien números —conservamos el 105 del 10 de noviembre de 1935— y luego se editó en México y El Salvador con el subtítulo de *revista ilustrada centroamericana.*

Precisamente, en uno de esos números Pablo Antonio Cuadra divulgó una muestra antológica de la poesía escrita, hasta entonces, por los miembros del grupo.[32] Pero ya había enviado una más amplia a Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria,* en Madrid. El dato lo suministra Edgardo Prado, otro de los literatos jóvenes —residentes en Managua— allegados a los vanguardistas. Y es muy interesante:

> Nosotros ya enviamos a España lo mejor que recogimos de nuestros poetas de vanguardia —le comunicó Pablo Antonio a Prado durante la visita que éste le hizo en Granada, precisamente a principios de 1933—. Fue Coronel Urtecho el que presidió ese tribunal de inquisición... Giménez Caballero, con quien ya guardaba relaciones epistolares, recibió el envío y nos ha prometido pronta aparición. Es una antología donde reposan los versos de Salomón de la Selva, Luis [Alberto] Cabrales, Alfonso Cortés, [Adolfo] Ortega Díaz, Coronel Urtecho, Manolo Cuadra y otros que conoces. No pensamos venderla, la obsequiaremos con cordura...[33]

El testimonio de Prado se centra sobre la personalidad literaria de Pablo Antonio Cuadra, a quien encontró «junto al rimero de números de *El Correo* donde tuvo su seno la sección *Vanguardia,* copiando en cuerpo de camisa —la melena al despeinado

[26] *Cristino Paguagua Núñez, «De la Granada colonial a la Granada futurista», en* Suplemento,*Managua, núm. 26, 29 de abril, 1934.*

[27] *Pablo Antonio Cuadra, «Xalteva» y «Santa Lucía» (artículos) y «Cantar de Granada y el mar» (poemas), en* Ídem.

[28] *Joaquín Pasos, «Por la mañana de invierno», «Muchacho», «Canción» y «Canción canción a la mujer-mujer», en* Ídem.

[29] *Octavio Rocha, «Gabinete» y «Marina», en* Ídem.

[30] *José Coronel Urtecho, «Coloquios», en* Ídem. *Este poema databa de diez años atrás. Véase su publicación original en* Centro América, *núm. 13, septiembre 15, 1924.*

[31] *Orlando Cuadra Downing, «El pin-guín», en* Suplemento, *núm. 26, 29 de abril, 1934.*

[32] *Pablo Antonio Cuadra, «Antología de bolsillo de la nueva poesía nicaragüense», en* Suplemento, *núm. 2, octubre, 1935 (edición de México, Nicaragua y El Salvador).*

[33] *Edgardo Prado, «Pablo Antonio Cuadra», recorte —seguramente del* Suplemento— *estampado en un álbum que se conserva en el Instituto Histórico Centroamericano de Managua; al parecer, pertenecía a Alberto Ordóñez Argüello.*

y con un compañero ideal como es Joaquín Zavala Urtecho, el de los trazos estupendos— un escogido número de versos para complacer una solicitud periodística».[34] Y continúa:

Zavala Urtecho se despidió. Pablo Antonio me invita a pasar a lo que él llama su *celda*. Y es un cuarto decorado cubísticamente en que los cuadrados y los triángulos, en una algazara de colores, dan a la vista la contemplación que asombra y gusta. Varias alfombras cruzan el cuarto, donde fallecen los ruidos del tacón; los tapices de las paredes son copias de cuadros franceses, de pastores y fantasías de Watteau; una infinidad de caricaturas del lápiz de Zavala Urtecho parecen con sus gestos reírse de ellas mismas. Ghandi, Sandino, poetas modernos y la plana mayor de la Vanguardia Granadina. Una mesa de estructura indescriptible, dividida en trazos desiguales de pintura caprichosa, soporta un montón de libros; sobre ellos hay retratos y miniaturas, una cama en desorden, una bata de noche a rayas azules y blancas y en frente destacándose, como un héroe, el *muso* de Pablo Antonio.[35]

Era éste un muñeco fantástico —pintado por Zavala Urtecho— del cual se conserva una fotografía vigilando a su dueño. Para entonces, Pablo Antonio tenía casi listos sus *Poemas nicaragüenses* (que originalmente, según Prado, quería titular *Campo)* y concluía su novela sobre la resistencia nacionalista del general Augusto C. Sandino. «De mi parte —le agregó al mismo visitante—, he terminado ya la novela sobre el general Sandino... Me he pasado en este trabajo dos años, buscando y rebuscando todo el material necesario para la edición.»[36] Y continúa Pablo:

Alargando el brazo junto a un cartapacio, me dice Pablo Antonio:

—Aquí tienes la novela y las fotografías.

Ante mí, en mis manos, una colección de fotos *kodack* del general Sandino en diferentes aspectos. Aquí él y su mujer. Este otro un grupo de revolucionarios. El que sigue, su Estado Mayor; además, vistas de Nicaragua, como paisajes lacustres, costeñas y espesuras de montañas. Todo interesante. Fotografías de difícil logro; pero el empeño del poeta ha sido tan profundo que ha vencido la dificultad. El libro está listo para enviarse a Espasa Editora.[37]

He aquí, pues, dos obras claves que el más representativo de los *vanguardistas* había elaborado: el primer libro de poesía *nueva* surgida en Centroamérica, y que publicaría al año siguiente en Chile, aprovechando un viaje;[38] y la primera novela, lamentablemente perdida, sobre la gesta sandinista, terminada a raíz de su triunfo: la expulsión de los *marines.*[39]Esa pérdida definitiva, quizá la hizo posible un hecho que marcó la historia contemporánea de Nicaragua: el asesinato del jefe supremo del *Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua* el 21 de febrero de 1934, el cual tendría una notable significación —como veremos— en la ejecución del proyecto político que el extinto grupo literario había diseñado desde su desarrollo inicial, o sea, entre 1931 y 1933.

[34] Ibíd.

[35] Ibíd.

[36] Ibíd.

[37] Ibíd.

[38] Poemas nicaragüenses. *1930-1933. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1934, 128 pp.*

[39] *Sobre esta obra narrativa su autor recordaría «que debió ser espantosamente mala, pero para cuya honesta preparación escribí cartas hasta el mismo general Sandino, quien nunca me contestó»; véanse sus memorias del Movimiento «Los poetas en la torre» en* Torres de Dios. *Ensayos sobre poetas. Managua (Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua), 1958, p. 188.*

Por lo demás, a finales de ese año se dio el acontecimiento más importante de los *vanguardistas*, protagonizado por su más activo miembro —Pablo Antonio Cuadra— y que, por su repercusión posterior, vale la pena reseñar.

II.2. *El viaje de Pablo Antonio Cuadra a Sudamérica*

En la fecha indicada, Pablo Antonio realizó su primer viaje al extranjero. Iba como secretario de su padre, el doctor Carlos Cuadra Pasos, uno de los delegados nicaragüenses a la Conferencia Panamericana de Montevideo, Uruguay; circunstancia que aprovechó para conocer personalmente a los representantes de los movimientos literarios y políticos de algunos países sudamericanos. Dejó en prensa sus *Poemas nicaragüenses* que editaría, a mediados de 1934, la editorial Nascimento de Santiago de Chile y trajo un buen número de páginas tanto en verso como en prosa.[40]

El itinerario del joven escritor, además de Puntarenas (puerto de Costa Rica en el Pacífico) y Panamá, incluyó Colombia y Ecuador, Perú y Chile, Argentina y Uruguay. En Colombia se presentó ante los poetas Rafael Maya, León de Greiff y Eduardo Carranza; en Ecuador ante Jorge Carrera Andrade y el narrador José de la Quadra. En Perú no encontró a nadie. Y en Chile frecuentó a varios de los poetas *nuevos* más destacados: Juvencio Valle y Ángel Cruchaga Santamaría, entre otros; al escritor Julio Barrenechea, a Carlos Prendez Saldías y al periodista y crítico Domingo Melfi, nacido en Italia y nacionalizado chileno.

Argentina y Uruguay fueron los países donde logró mayores relaciones. En Buenos Aires trató a los poetas Ricardo E. Molinari, Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal; conoció a Federico García Lorca e hizo una visita a Leopoldo Lugones. Sobre cada uno, a su regreso, escribió un artículo.

El correspondiente a Molinari, con quien mantendría correspondencia, informa que éste le obsequió —con las dedicatorias de rigor— sus libros publicados hasta la fecha: *El Pez y la Manzana, Historia de la Rosa* y *Una rosa para Stefan George*.[41] Si Pablo Antonio descubrió en el mismo argentino un poeta sincero e inteligente, en el autor de *Los crepúsculos del jardín* encontró «un Lugones nuevo, fervoroso de la nueva poesía», gracias a una crítica de Ernesto Palacio sobre los *Poemas solariegos* aparecida en la revista *Criterio* de Buenos Aires.[42] «Lugones no tiene cara de poeta —escribiría a los pocos meses—: No es extraño. Ningún poeta tiene cara de poeta. Yo apenas tuve el gusto de platicar con él unos cuantos minutos.» Pero Lugones no le declaró nada sobre su poesía y, ya para despedirse, Pablo Antonio le dijo que los nuevos poetas nicaragüenses hubieran querido de Rubén Darío para su patria lo que en *Poemas solariegos* él había realizado para Argentina. A ello, Lugones le respondió con una frase que nuestro

[40] *En primer lugar, los borradores de* Cuaderno del Sur, *poemario concluido a su regreso pero que, por parecerle que estaba muy influido por la poesía viajera de la vanguardia francesa, mantuvo inédito durante cuarenta años; luego algunas crónicas literarias y, finalmente, los apuntes de su futuro libro* Hacia la Cruz del Sur (Manual del navegante hispano). *Madrid, Cultura Española, 1936, que tuvo una segunda edición en Argentina.*

[41] *Pablo Antonio Cuadra, «Ricardo Molinari», en* La Reacción, *Granada, núm. 26, 14 de mayo, 1935.*

[42] *Pablo Antonio Cuadra, «Leopoldo Lugones», en* ídem, *núm. 11, 14 de abril, 1934.*

joven poeta guardaría «en la alcancía donde se meten todas las buenas frases de la vida: —A ustedes les toca.»[43]

Asimismo, en Buenos Aires se vinculó al grupo *Renovación* que coincidía con el suyo en doctrinas e ideales. A ese «estado mayor de la intelectualidad juvenil argentina», como la llamaría años después, pertenecían Rafael Jijena Sánchez (folclorista de renombre), Ignacio B. Anzoátegui (poeta y ensayista), Ezcurra Medrano, Héctor Llambías, Máximo Etchecopar y otros. En Montevideo amistó con Fernán Silva Valdés (autor de *Agua del tiempo),* Carlos Sabat Ercasty (quien había influido en Pablo Neruda), Julio J. Casal (ultraísta), Enrique Amorim (novelista), Ildefonso Pereda Valdés, Sara Bollo y la gran poetisa Juana de Ibarbourou, en cuya residencia ofreció una lectura poética.

Su presencia en Buenos Aires la resumiría uno de sus amigos argentinos —Osvaldo Horacio Dondo— con estas palabras: «En 1933 un hombre joven y extraño se presentó a un grupo de católicos. Dijo de dónde venía —Nicaragua— y su nombre: Pablo Antonio Cuadra... Su voz era una voz nacida en 1912, todavía con aire adolescente, pero sus palabras expresaban ya la voluntad de una orientación católica de su inteligencia. Hablaba en tono muy amistoso y muy humilde. Le interesaba la literatura, le interesaba la historia, le interesaba la política. Tenía un libro de versos ya preparado para su publicación. Estaba de paso en Buenos Aires y, sin darse cuenta, demostraba que quería conocer a Buenos Aires como se quiere conocer una casa en la que viven personas muy queridas. Hizo, en poco tiempo, algunas amistades en nuestra ciudad, en una comunicación de iguales esperanzas».[44] Y agrega Dondo, detallando las afinidades ideológicas de Pablo Antonio:

Se le puede recordar leyendo un libro —fruto y semilla de Ramiro de Maeztu: *Defensa de la Hispanidad.* Se le puede recordar con algunos nombres en sus escasos diálogos: Garcilaso, Fray Luis de León, Santa Teresa, Menéndez Pelayo, Donoso Cortés, Rubén Darío, Leopoldo Lugones. Se le puede recordar diciendo estas palabras de poeta paciente y de católico paciente: «¡Hacerlo! Poco a poco. Cada cual con lo suyo. Ordeñando pieza por pieza».[45]

II.3. *Noticia de* La Reacción

Pero esta convicción operativa no se pudo realizar a cabalidad porque en marzo de 1934, cuando se hallaba de nuevo en Granada, Pablo Antonio y sus compañeros ex vanguardistas se preparaban para combatir políticamente, guiados por Coronel Urtecho. ¿Y quién los inspiraba? Nada menos que la ascendente figura del jefe director de la Guardia Nacional de Nicaragua: Anastasio Somoza García.

Primer nicaragüense que, a partir del uno de enero de 1933, tomaba la jefatura de esa institución militar creada y dejada por los interventores norteamericanos, Somoza García había eliminado al general Sandino —y, con él, toda posibilidad revolucionaria de acceso al poder— el ya citado 21 de febrero de 1934. Para entonces, Sandino había

[43] Ibíd.

[44] *O(svaldo) H(oracio) D(ondo), «Noticia sobre Pablo Antonio Cuadra», en* Hacia la Cruz del Sur *(2.ª ed.). Buenos Aires, Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio (1938), p. 5.*

[45] Ibíd., *pp. 5-6.*

cumplido trece meses de haber firmado la paz con el presidente liberal —electo a finales de 1932— Juan B. Sacasa, tras el retiro de los *marines* que ocupaban el país desde el 6 de enero de 1926. De manera que los jóvenes granadinos vieron en Somoza García al jefe nacional que requerían, de acuerdo a sus ideas, para establecer un gobierno que abandonase la política partidista y, dejando a un lado los intereses particulares o de clase, estuviese dispuesto a reconstruir la nacionalidad, exaltar los valores espirituales del *alma nacional* y obtener un destino justo y noble. Exactamente, creyeron encontrar en él al *Monk* que podía devolver *el Estado al Estado,* tal como el propio Coronel Urtecho lo había planteado desde 1930:

> Ello se consigue entre nosotros con lo que Charles Maurras llama la educación de Monk —aquel general republicano que restituyó a Carlos II el trono de Inglaterra. El Monk de Nicaragua sería el gobernante que devuelva el Estado al Estado, asumiendo la autoridad en sus manos mientras dure su vida y emprendiendo de nuevo la pacificación y población de Nicaragua que fue bandera de la conquista. Con la divulgación franca de las ideas políticas clásicas, Monk puede surgir un día u otro.[46]

Desde esta perspectiva, el combate político de los jóvenes granadinos se concretó fundando un diario en su ciudad el 3 de abril de 1934 que llevaba el nombre de *La Reacción.* Lo dirigía, naturalmente, José Coronel Urtecho apoyado por los redactores Diego Manuel Chamorro, Pablo Antonio Cuadra, Octavio Rocha, Luis Downing, Armando Castillo y sobre todo por el director artístico Joaquín Zavala Urtecho. Éste ilustraba las colaboraciones centrales —de la sección «Ópera bufa»— que tenían, como el diario en general, doble objetivo: burlarse de los políticos que ejercían el poder ejecutivo (el presidente Sacasa y el vice presidente Rodolfo Espinosa) o aspiraban a él (como el liberal Leonardo Argüello y el caudillo conservador Emiliano Chamorro) y abrir campo, favoreciendo su imagen política, a Somoza García.

Así, en el segundo número de *La Reacción,* Coronel Urtecho concibió un «Panteón» en verso dedicado a los personajes referidos a partir del epitafio profético que en 1933 había escrito para el general Sandino:

> Aquí yace el soldado montaraz.
> La guerra lo hizo. Lo mató la paz.

En realidad, su vena de humor fúnebre —similar al de los ultraístas argentinos— tenía su fuente en la poesía francesa moderna. He aquí su epitafio al presidente Sacasa:

> Peregrino: detente
> sin miedo unos instantes.
> Aquí en su tumba el presidente
> manda tanto como antes.

El consagrado al vicepresidente decía:

> Aquí yace Espinosa. Lógica suerte,
> pues todo lo esperaba de la muerte.

[46] *José Coronel Urtecho, «¿Qué es ser moderno?», en* El Diario Nicaragüense, *Granada, 23 de febrero, 1930.*

El de Chamorro, viejo zorro, no era tan lapidario como los anteriores:

El general Chamorro ya no respira,
está en su tumba —y sin embargo aspira—.

El único que se escapaba a ese «Panteón» no podía ser otro que el poderoso jefe del ejército:

Aquí está muerto el general Somoza,
pero es el presidente el que reposa.

Y, significativamente, Coronel Urtecho culminaba su repertorio con otro sobre el general Sandino que calificó de un humor menos amargo:

Aquí descansa el general Sandino,
lejos estaba bien —¿para qué vino?[47]

El mismo director del diario ha contado el origen de esa sección llamada «Ópera bufa»: «En *La Reacción* —escribió en su elogio póstumo de Zavala Urtecho— aparecía casi diariamente una página satírica pronto famosa, con una frase o *extravaganza*, generalmente escrita en torno de una o varias caricaturas de Joaquín Zavala Urtecho, que proponían o resumían lo principal del tema, y en la que estaba desde luego el origen del mal. El germen de la idea y el nombre Ópera Bufa, que se daba a la página, lo tomé yo de Leon Daudet, que así subtitulaba los frecuentes artículos de carácter burlesco que publicaba en el periódico *Acción Francesa* de Charles Maurras, al que los reaccionarios de ese tiempo estábamos suscritos».[48] Otra publicación periódica que recibían, desde Madrid, era la revista *Cruz y Raya* dirigida por José Bergamín, a quien Pablo Antonio Cuadra envió un ejemplar dedicado de sus *Poemas nicaragüenses.*[49]

La Reacción contenía editoriales firmados por Coronel Urtecho y, a veces, por Diego Manuel Chamorro; una *Página del Artesano* a cargo de Pablo Antonio Cuadra, autor también de otro tipo de colaboraciones; noticias y crónicas, comentarios y artículos de carácter político: antiliberales y antidemocráticos, a favor del ejército, de la tradición, de la artesanía, de un sistema totalitario y ensayos, finalmente, de autores extranjeros que reproducían bajo el antetítulo de *Folletones.* Entre otros, figuraron los de Charles Maurras («Liberalismo y libertades, democracia y pueblo»), Eugenio Montes («Lucha y reconciliación»), César A. Pico («Autodestrucción de la democracia»), Ramiro de Maeztu («Servicio, jerarquía e igualdad»), Ernesto Palacio («El pueblo y la política»), Manuel Abril («El catolicismo y el pensamiento actual») y del propio Pablo Antonio («Imperialismo yanqui e imperialismo moscovita»).

Muy pocas de sus páginas acogieron textos literarios. El 7 de abril de 1934 difundió el famoso poemita de Jules Supervielle: *Vacío,* comentado por Manolo Cuadra en su

[47] *Poli-Chinela (seudónimo de José Coronel Urtecho), «Pantheón», en* La Reacción, *núm. 3, 5 de abril, 1934.*
[48] *José Coronel Urtecho, «Epílogo en memoria de Joaquín Zavala Urtecho», en* Tres conferencias a la Empresa Privada. *Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1974, p. 44.*
[49] *Esta dedicatoria decía: «A José Bergamín / y sus amigos de* Cruz y Raya. */ Su lector, / Pablo Antonio Cuadra. / Granada, Nic. / 1934».*

artículo sobre los *Poemas nicaragüenses;*[50] y el 10 de mayo del mismo año *La encerrada* de Rafael Alberti. Cinco días después reprodujo el innovador y celebrado *Primer aguacero* de Luis Alberto Cabrales y el 23 de mayo presentó la única página dedicada a «La Poesía Nacional». Ahí se incluían poemas de Joaquín Pasos *(La pescadora de rosas* y *Muchacho),* Manolo Cuadra *(Miguel Ángel Ordtez),* Pablo Antonio Cuadra *(Jaculatoria al río* y *Antigua ciudad),* José Coronel Urtecho *(El molino* y *Cantada Núm. 3),* Alberto Ordóñez Argüello *(Decir* y *Romance del juego de gallos)* y Octavio Rocha *(Costa, Poema de la ausencia, Trilogía de soledad marina* y *Canción Núm. 2).* Ilustrada con un par de dibujos de Pablo Antonio, esta página traía un artículo de Joaquín Pasos sobre los *Poemas nicaragüenses,* obra que acababan de recibir impresa desde Chile.[51]

Tras haber lanzado cuarenta y tres números en casi dos meses, *La Reacción* fue suprimida por el gobierno liberal de Sacasa, más que por sus ideas reaccionarias, por el daño que le ocasionaba la sátira fulminante de las caricaturas de Zavala Urtecho. En resumen, significó para sus editores el inicio de una aventura política o, como ellos sostenían, «una nueva era de organización», frase atribuida a Pedrarias Dávila —dictador colonialista que había fundado la provincia española de Nicaragua a principios del siglo XVI— que estamparon como epígrafe en el primer número.

II.4. Ópera Bufa *y la aventura política de los reaccionarios*

Un año después, el grupo que editaba *La Reacción* —siempre dirigido por José Coronel Urtecho— consideró inevitable su acción política y no sólo a causa de la oportunidad que se les presentaba de acceder al poder a través del general Anastasio Somoza García, sino también en virtud de un agotamiento lírico. Al parecer, los antiguos *vanguardistas* habían perdido sus ímpetus iniciales y se hallaban silenciosos. «Peor aún —sostenía Coronel Urtecho, justificando con ello la necesidad de proseguir su campaña a favor de Somoza García—, todos los poetas del mundo guardan silencio», exponiendo a continuación que la única esperanza del mundo («el consuelo y el refugio de los poetas») y de Nicaragua era la política. «Politique d'abord —ha dicho el maestro del siglo XX: Charles Maurras. ¡Política ante todo!»[52] Y concluía:

> Sólo la política puede transformar la tierra, hacer un mundo nuevo, iniciar una civilización rejuvenecida, y sólo de un mundo nuevo, de una tierra transformada y de una civilización rejuvenecida, puede volver a nacer la fresca novedad de la verdad que es la poesía.[53]

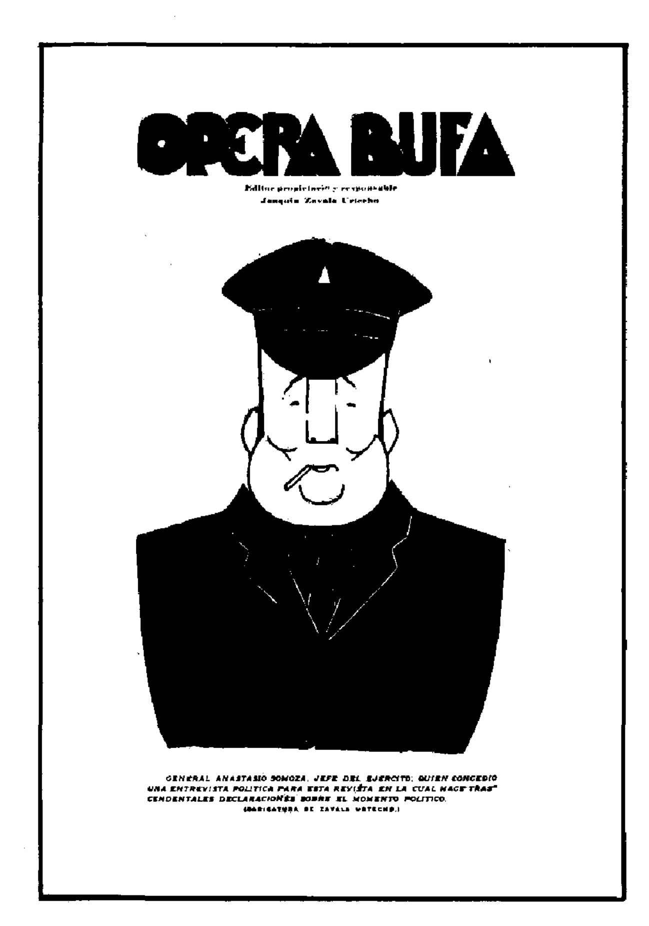
Con esta convicción, los editores del ya referido y extinto diario político conformaron en la misma ciudad de Granada el *Grupo Reaccionario* que lanzó un manifiesto

[50] *Escrito en el Hospital Militar de Managua en octubre de 1934, y publicado a los pocos días en* Suplemento, *se ha reproducido en José Calatayud Bernabeu,* Manolo Cuadra (El Yo y las Circunstancias). *Managua, 1968, pp. 150-156.*

[51] *Otro* vanguardista *que había escrito sobre esa obra pionera era Alberto Ordóñez Argüello, «Pablo Antonio Cuadra y su libro* Poemas nicaragüenses», *en* Suplemento, *Managua, septiembre, 23, 1934.*

[52] *José Coronel Urtecho, «El silencio de los poetas», en* Los Lunes de la Nueva Prensa, *Managua, septiembre, 16, 1935.*

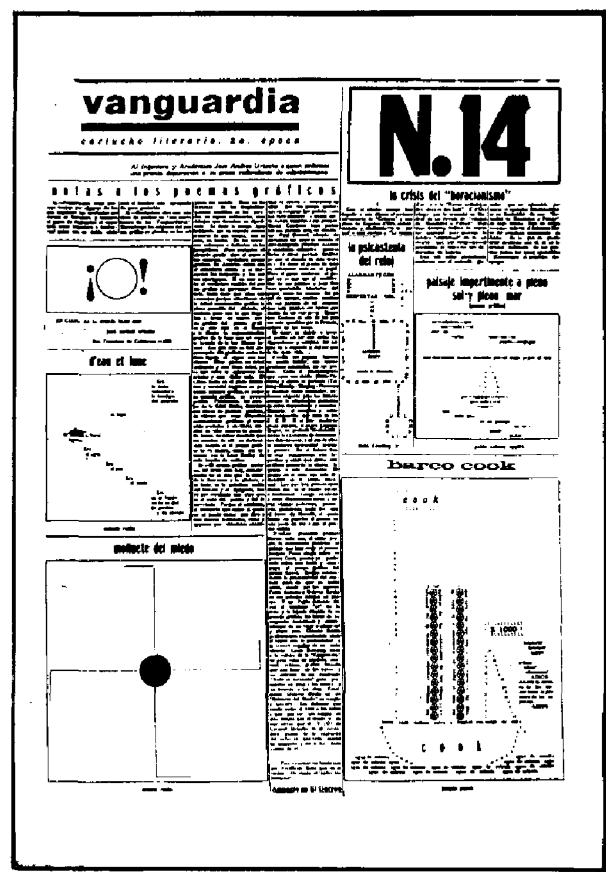
[53] Ibíd.



OPERA BUFA

Editor propietario y responsable
Joaquín Zavala Urtecho

GENERAL ANASTASIO SOMOZA, JEFE DEL EJERCITO; QUIEN CONCEDIO UNA ENTREVISTA POLITICA PARA ESTA REVISTA EN LA CUAL HACE TRASCENDENTALES DECLARACIONES SOBRE EL MOMENTO POLITICO.
(CARICATURA DE ZAVALA URTECHO.)



vanguardia

cartucho literario. 2a. época

N.14

notas a los poemas gráficos

¡O!

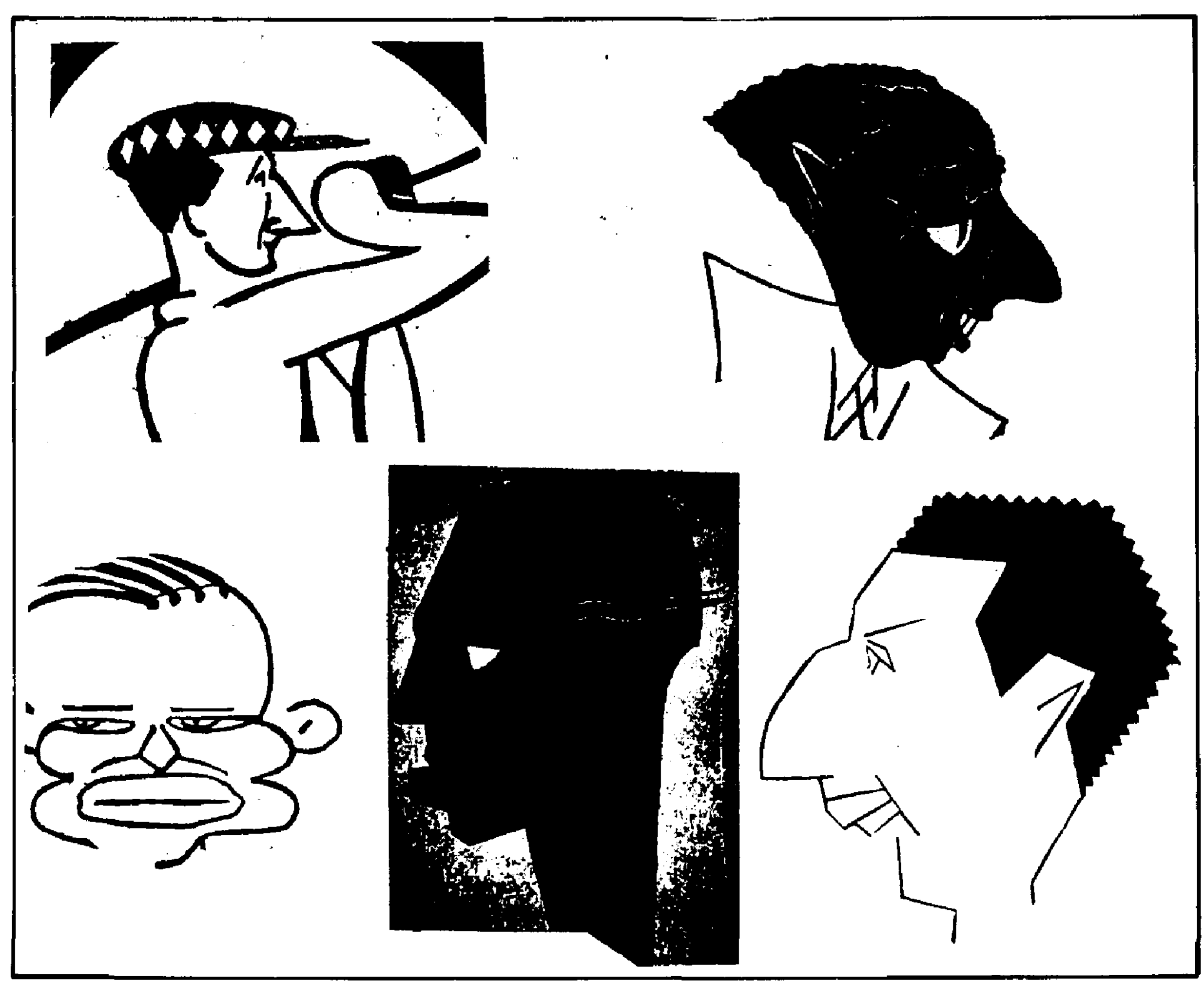
la psicastenia del reloj

paisaje impertinente a pleno sol y pleno mar

molinete del miedo

barco cook

cook



Abajo: los principales vanguardistas vistos por su caricaturista oficial Joaquín Zabala Urtecho. De izquierda a derecha: José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales, Manolo Cuadra, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos

—firmado, además, por nuevos adeptos—, en el cual reconocía al jefe de la Guardia Nacional como el único salvador del país. «La evidencia nos enseña —agregaban— que es más fácil la conquista del hombre, la conquista del Jefe —propuesta por nosotros— que la conquista del pueblo, la conquista de las masas que proponen los políticos democráticos.»[54]

Así, Joaquín Zavala Urtecho —uno de los *reaccionarios*— comenzó a publicar en Managua, el 13 de junio de 1935, un semanario satírico, artístico y literario que tituló con el nombre de la sección que había mantenido en *La Reacción: Ópera bufa*. Pero, en realidad, su objetivo era político: contribuir al derrocamiento del gobierno de Juan B. Sacasa; en ese sentido, el ataque a los posibles candidatos del Partido Liberal para las elecciones de 1936 fue despiadado. Tanto que a uno de ellos, cada vez que las caricaturas de Zavala Urtecho lo ridiculizaban, sufría de síncopes cardíacos.

Literariamente, *Ópera bufa* dio a conocer algunos poemas de Salomón de la Selva (tomados de *El soldado desconocido)*, reprodujo textos de escritores modernos —los franceses André Maurois y Jean Giraudoux, los españoles José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna, el argentino Ignacio B. Anzoátegui y el mexicano Carlos Pereyra, entre otros—; promovió la visita a Nicaragua del poeta español Rafael Alberti, quien estuvo unos días conociendo a los *reaccionarios;* publicó anticipos del libro de Pablo Antonio Cuadra *Hacia la Cruz del Sur* (1936 y 1938) y de la «extravaganza» *Chinfonía burguesa* (1939); mantuvo secciones de poesía mundial, es decir, de los cinco continentes; y lanzó una encuesta sobre literatura nicaragüense.

En el aspecto artístico —pues la revista promovía las manifestaciones del arte— insertó muestras del escultor Genaro Amador Lira, de la obra pictórica de Roberto de la Selva —residente en México— y, en especial, los dibujos y fecundísima producción caricaturesca de Zavala Urtecho. Y en el aspecto de la *justicia social* —ya que el movimiento *reaccionario* planteaba la reivindicación social del pueblo reorganizando con bases modernas el antiguo corporativismo—, *Ópera bufa* difundió una sección titulada, precisamente, «Justicia Social», a cargo de Luis Alberto Cabrales. En ella, el ideólogo maurrasiano disertaba sobre «La gran miseria de los salarios nicaragüenses», «La gran miseria de las viviendas obreras», «El despertar de la juventud y el pueblo», «Hacia una defensa proletaria», «Paz y legalidad quiere el obrero», etc.

Suprimido por el mismo gobierno liberal de Sacasa el 18 de agosto de 1935, este órgano reanudó sus labores el 29 de marzo de 1936 porque contaba con el financiamiento de Somoza García, quien veía en ella un efectivo instrumento de propaganda a su impostergable aspiración presidencial. Pero no vamos a profundizar en la aventura política de los *reaccionarios,* ajena a nuestro tema. Basta referir que, como lo ha escrito su inspirdor, «ayudó, no cabe duda, al establecimiento del régimen dinástico de los Somozas».[55] Más explícito ha sido, recientemente, Pablo Antonio Cuadra; resumiendo esa experiencia en la cual todos los miembros de ese movimiento sometieron su inteligencia e imaginación al servicio que una causa que consideraban buena y capaz de transformar Nicaragua, ha recordado:

[54] *Conservado en el Instituto Histórico Centroamericano.*

[55] *José Coronel Urtecho,* Tres conferencias a la empresa privada, op. cit., *p. 44.*

Cuando el Movimiento de Vanguardia, nosotros íbamos poco a poco descubriendo nuestras raíces... Entonces Coronel Urtecho empezó a estudiar historia. Quería escribir una historia de Nicaragua... Entonces nos metimos a la historia en forma polémica y beligerante. Contra esto y aquello. De ahí le nació a él la idea de crear una nueva política. Claro, vivíamos en un ambiente muy politizado y contra y dentro de ese ambiente reaccionamos...

Así, en nuestro culto a lo nuevo, también quisimos una política nueva. Queríamos hacer una política que fuera contra todo lo anterior. Queríamos inventar una forma nueva. En unos influyó más el fascismo, en otros, como en Coronel [Urtecho] la doctrina de Charles Maurras de la Acción Francesa. Cabrales se inclinaba hacia el socialismo. Coronel quería un dictador monarca. No me simpatizaba mucho la utopía reaccionaria de Coronel que él nos adornaba con una pirotecnia verbal e ideológica fantástica. Coronel Urtecho, como padrino literario, fue excepcional para mí. Pero como padrino y consejero político... nunca dio en el clavo.[56]

III

Para realizar su movimiento, los *vanguardistas* se sustentaron en algunas orientaciones que, a continuación, expondremos brevemente.

III.1. *Apertura universalista*

La primera fue la apertura universalista que se remontaba a la educación clásica absorbida en el colegio Centro-América de los jesuitas, establecidos en Granada desde 1916. Las disciplinas que allí se enseñaban eran verdaderamente formativas, pues forjaban el carácter del individuo, ayudándole a encontrarse a sí mismo. Más aún: con el estudio del griego y sobre todo del latín —durante tres cursos de primaria y el resto de la secundaria— desarrollaban ampliamente la lógica, fortalecían el entendimiento, reforzaban el juicio y fomentaban el estudio de la gramática y la comprensión de la lengua. Simultáneamente, el mismo idioma les aclaraba los conocimientos generales, el sentido ideológico de un texto y la inteligencia general.

Pero lo más importante de esa formación es que les dio el sentido universal de la cultura y una orientación fundamental: que Nicaragua pertenecía, por el proceso histórico de la conquista y la colonización españolas, a la cultura grecorromana y católica. Ésta era, para ellos, la manera nicaragüense de ser universales; en otras palabras, su universalismo residía en la convicción de que la lengua castellana y la religión católica —los dos elementos comunes de los pueblos hispanoamericanos— constituían la apertura hacia lo universal. Así, *lo nicaragüense* no lo identifica con lo indígena, sino con el mestizaje de los elementos españoles e indígenas, predominando los primeros.

Este sentido tradicional de *lo nicaragüense* lo recibieron no sólo por los jesuitas sino de los intelectuales que frecuentaban en su ciudad natal, especialmente del doctor Carlos Cuadra Pasos y de don Pedro J. Cuadra Ch.; el primero en conversaciones y el segundo, si no en esa misma forma, en un capítulo del pequeño libro que les dedicaría en 1932: *La Genealogía de la Cultura Nacional.*[57] De ahí que Joaquín Pasos haya cantado, desde un principio, esa genealogía:

[56] *Steven White, «Entre poesía y política: Pablo Antonio Cuadra», entrevista citada.*

[57] *Pedro J. Cuadra Ch.,* Puntos de literatura. Rappel a l'ordre. Ante el movimiento vanguardista de Granada. *Granada, Nicaragua (Tipografía de El Centro-Americano), 1932, pp. 57-71.*

Cincuenta veces España
he dicho, madre.
Cincuenta veces España
dice mi sangre.
Carne española sangra, madre,
sangre mía,
que ya la savia del plátano
da flores de Andalucía.

Vamos sangrando a la playa,
vamos sangrando a la mar,
a encontrar gente de España
con quien podamos gritar:
España, cincuenta veces España,
cincuenta veces más.

(«Herida sangre —Pregón—»)

De ahí, para abreviar, que lo propio y distintivo de los principales poetas que surgieron del Movimiento Nicaragüense de Vanguardia —prosiguiendo la tradición iniciada por Rubén Darío— haya sido la capacidad de universalizar su experiencia vital.[58] Pero esta asimilación, más que en los años iniciales del grupo, tendría lugar posteriormente.

Por eso debemos subrayar que la apertura hacia lo universal la manifestaron, entonces, en su entusiasmo por la poesía de todas las culturas y latitudes. Todos ellos leyeron la famosa antología de Iván Goll *Les Cinq Continents*, verdadera exposición de poesía mundial —o moderna— de la época. Incluso la poesía de algunos, como la viajera de Joaquín Pasos, estaba imbuida de la gran corriente de fraternidad cósmica expresada por los poetas de la antología de Goll. No sólo tradujeron la significativa poesía *nueva* francesa —la *nouvelle poésie française*— sino también, pocos años más tarde, poesía china y japonesa, árabe y africana, indostana y primitiva de Sudamérica.[59] Los vanguardistas nicaragüenses, en fin, habían dejado atrás el cosmopolitismo de los modernistas: al menos, ningún japonesismo galante, ni rastros de orientalismo decorativo, puede detectarse en ellos. Realmente, su apertura universalista era sustancial.

III.2 *Asimilación de las poéticas europeas de vanguardia y de la* new american poetry

Lo anterior les conducía a poder asimilar fácilmente, bajo la permanente brújula de la modernidad o de *lo nuevo*, las poéticas europeas de vanguardia. Muy pronto, pues, dieron impulso definitivo al verso libre —sin medida, sólo con ritmo interior— y cultivaron la imagen novedosa, el esquematismo hermético, la libertad sintáctica, los recursos lúdicos, la temática maquinista y urbana, etc., pero sin someterse miméticamente a aquéllas, más bien adaptándolas a su propio entorno como en la *Oda a Rubén Darío* (1927) y la *Canción para matar el tedio* (1928) de Coronel Urtecho y en *El sueño de la locomotora* y *Primer aguacero*, ambos publicados en 1928, de Cabrales.

[58] *José Coronel Urtecho, «Introducción al tema de la universalidad nicaragüense», en* Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano, *Managua, núm. 69, junio, 1966, p. 3.*
[59] *Véase* Ópera bufa.

Las excepciones fueron escasas: los *Parques* —ensayos de intrepidez metafórica y agilidad rítmica que proveían nuevos oropeles de procedencia californiana— y otros poemas de Coronel Urtecho, como la deportiva *Oda a Charles Spencer Chaplin* y la *Pequeña oda a Lindberg*, una *Canción a la velocidad* de Joaquín Pasos —también de 1928— y las superficiales alusiones de Cristino Paguaga Núñez, recopiladas en *El inútil ensueño* (1930). Nos referimos a las contenidas en sus poemas «Una noche en Tokio», «Vía férrea» y «Babel»:

Ya es tiempo
de levantar nuestra Torre de Babel,
más sólida y segura
que la Torre Eiffel.
Una Torre Siglo XX
con Hoteles y Teatros y Parques,
y Estaciones Radiográficas
y Aviones gigantescos
y Jazz-Bands...[60]

Por otra parte, Coronel Urtecho en su *Pequeña oda a Lindberg* —escrita para saludar al pionero norteamericano de la aviación con motivo de su visita a Granada en enero de 1928— posee iguales elementos. Aunque evoca el poema pre-clásico de *Don Alexandre* («El buen don Alexandre se remontó al impulso / de unos grifos hambrientos / Clavileño es el record»), se esfuerza por ser actual, no propiamente moderno, al recurrir a una metáfora circense, de moda en su época («rompes la carpa del horizonte y sales / Gran domador del viento») y exaltar la velocidad que hace desaparecer la distancia. Tal es la «síntesis» a la que se refiere en los siguientes versos, en uno de los cuales descubre —con ingenio visual— «las hélices del XX»:

Tú vuelas como un ángel —simplemente—
realizando la síntesis del Espacio y el Tiempo,
los anhelos del Siglo —las hélices del XX—.
Vas sujetando al mundo a un reloj de pulsera.
Vas inflando el instante sin romperlo...[61]

El origen de esta incidencia fundamental no era español, como podría creerse por las vinculaciones que los *vanguardistas* mantenían con la península, sino francés: no en vano París constituía, desde finales del siglo XIX, el centro de las renovaciones estéticas modernas. Este hecho ya lo había señalado el principal promotor del grupo, desde 1925, en su *Contrarrima*, poemita que anticipa —y está emparentado— a su *Oda a Rubén Darío*. Hela aquí:

Pronto murieron las princesas
de Rubén.
Luego cambiaron las cosas
en las revistas francesas
y también

[60] *Cristino Paguaga Núñez,* El inútil ensueño. *Managua, Tipografía Progreso, 1930, p. 57.*
[61] *José Coronel Urtecho, «Pequeña oda a Lindberg», en* El Diario Nicaragüense, *Granada, 21 de enero, 1928.*

todas las formas traviesas
de mis mañanas caprichosas.[62]

La misma *Oda a Rubén Darío,* como ha confesado su autor, tuvo su punto de partida en la que Paul Morand había dedicado a Marcel Proust.[63] Tampoco el capitán de la vanguardia nicaragüense hubiera escrito su *Oda a la Torre de la Merced* sin la lectura del poema *Torre* de Guillaume Apollinaire que figuraba entre los numerosos textos de la antología en dos tomos de Chez Simon Kra traducidos en equipo por los *vanguardistas,* Paul Claudel y Jules Supervielle (especialmente con su poema *Desde la Pampa)* conformaron, muy pronto, el verso de Pablo Antonio Cuadra. Paul Morand, Valery Larbaud y Philippe Soupault —entre otros— constituyeron la fuente de los *Poemas de un joven que no ha viajado nunca* de Joaquín Pasos. Pero interrumpamos los ejemplos para ceder la palabra a Pablo Antonio:

...todo el grupo fue marcado por un gran poema inicial. Por el poema *Zona* —también traducido por los vanguardistas— de Guillaume Apollinaire. Internamente fue para nosotros como un poderoso manifiesto de liberación con infinitos cambios de exploración. Cendrars, con su *Prosa del Transiberiano,* agregó nuevas tentaciones de aventura.[64]

Similar impacto causaron los *Calligrammes* y el extenso poema *Far-West* —traducido por Coronel Urtecho— del primero y segundo respectivamente. Como ya hemos visto, los principales *vanguardistas* escribieron o «armaron» poemas caligráficos inspirados en los del francés. Coronel Urtecho había iniciado este tipo de poesía experimental con *Circo,* poema realmente ingenioso por el descubrimiento de la correspondencia gráfica entre ocho letras del alfabeto e igual número de personajes circenses, publicado en la revista *Criterio* de Granada el 15 de marzo de 1929. Pues bien, el mismo poeta nos da en *Oda maestra* algo más que una tomadura de pelo a través del impacto visual de la admirativa letra O y su expresivo comentario al pie:

¡Oh!, ¡cuánto me ha costado hacer esto!

Octavio Rocha dibuja —con versos cortísimos— un cielo abierto. Lo mismo realiza Pablo Antonio Cuadra en su *paisaje a pleno sol y a pleno mar,* logrando más perspectiva o eficacia gráfica.

Realmente —como se afirmó en la presentación a esos poemas— «Pablo Antonio da, con el continuo *ar* de la rima y la lejanía rítmica de su paisaje gráfico, las horas de navegación monótonas y escalofriantes de un viaje a pleno sol y a pleno mar».[65] El de Luis Downing, *la psicastenia del reloj,* carece del sentido lógico de los versos —presente en los dos anteriores—, pues el reloj de péndulo que ahí se ofrece es elaborado con frases y letras fuera de todo orden y control. El de Joaquín Pasos, *cook,* revela el ansia viajera que tanto le obsesionó consiguiendo trazar la silueta de un barco no sin recurrir a cierta expresión poética. Ésta, finalmente, desaparece en el segundo poe-

[62] *Transcrito por su autor en «Vanguardismo y Pedrojoaquinismo»,* vanguardia, *núm. 47, 2 de septiembre, 1932.*

[63] *Manlio Tirado,* Conversando con Coronel Urtecho. *Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1983, p. 51.*

[64] *Pablo Antonio Cuadra, «Relaciones entre la literatura nicaragüense y la francesa», en* Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, *núm. 50, noviembre-diciembre, 1982, p. 17.*

[65] *«nota a los poemas gráficos», en* vanguardia, *núm. 14,* El Correo, *junio, 1932.*

ma gráfico de Rocha, *molinete de miedo*, reducido a mero esquema visual, *simple y terrible*.[66]

Muy distinto resultaría otro poema gráfico de Pablo Antonio, *Caballito de bamba* (1932), donde el invento de Apollinaire es adaptado al medio rural nicaragüense. Aquí la base lo es la letra impresa (como en el caso de *Jaqueca*, del peruano Alberto Hidalgo), sino la letra manuscrita que conforma una estupenda cabeza equina.

Pero la adaptación de las poéticas europeas de vanguardia no sólo era consciente sino didácticamente buscada. Coronel Urtecho, desde luego, la promovía, por ejemplo en la nota que precedió a su traducción de *Far-West* que, por su libertad formal y sequedad de estilo, presentaba «como ejemplo para los poetas jóvenes que deseen darnos a conocer el paisaje nicaragüense de una manera veraz y no falseándolo como lo han hecho todos los poetas hasta hoy».[67] Y sobre su autor, Cendrars, apuntaba que era «seco como un puñetazo, directo y preciso... Su lenguaje —añadía— llano y vulgar, si es necesario».[68] Y los *vanguardistas* nicaragüenses se adscribieron a esta tendencia objetiva —alejada de toda sentimentalidad y armonía tradicionales— en sus realizaciones poemáticas.

A esa misma dirección tendía la *new american poetry* —introducida por Coronel Urtecho desde 1927— que también asimilaron en su corriente hegemónica del realismo libre, directo, coloquial y de raíz whitmaniana. El año citado, como hemos visto, publicó varios artículos en los que valoraba ese importante fenómeno moderno; de manera que los nombres de Robert Frost, Rachel Lindsay, Edgar Lee Masters y Carl Sandburg, entre otros, comenzaron a citarse en Nicaragua con sus respectivas obras. En uno de ellos, Coronel Urtecho confesaba que, recién llegado a California, había leído *Cornhuskers* (1918) —libro de Sandburg— y aprendido de memoria por lo menos diez de sus poemas, los cuales recitaba «en los tranvías, en las tiendas, en los *groceries*, en los *orange-stands*, como canciones propias de aquel ambiente activo, entretejido de ocupación.»[69]En síntesis, afirmó que desde 1912 en ningún país había florecido una poesía tan rica, variada y original como en los Estados Unidos. Y no estaba equivocado.

Esta otra asimilación llevaría a los *vanguardistas* granadinos a preferir un canto que tuviese de motivo las cosas comunes y de vehículo expresivo una lengua tendiente a la conversacional, como lo planteaba Pablo Antonio Cuadra en una precoz *Ars poética* de 1930, o sea, cuando tenía apenas dieciocho años de edad:

> Volver es necesario
> a la fuente del canto:
> encontrar la poesía de las cosas corrientes,
> cantar como cualquiera

[66] Ibíd.

[67] *José Coronel Urtecho, «Blaise Cendrars» (presentación), en* rincón de vanguardia, El Correo, *19 de julio, 1931.*

[68] Ibíd.

[69] *José Coronel Urtecho, «Los yanquis poetas: el poeta de Chicago»,* El Diario Nicaragüense, *9 de octubre, 1927.*

con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría la juana cocinera
o que llore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extrañe a la luz del comal;
que lo pueda en su trabajo decir el jornalero,
que lo cante el guitarrero
y luego lo repita el vaquero en el corral...[70]

En otras palabras, proponía el sentido «hacia la sencillez, hacia los orígenes y hacia el pueblo... ¡Ya se presiente en este *Ars poética* —reconoció en los años cincuenta— la futura ruta de la poesía nativa que me tocaría inaugurar un año después!»

III.3. *Dimensión vernacular*

Precisamente, la principal búsqueda creadora del movimiento que estudiamos la constituyó una expresión de raíces populares. Así lo concibieron sus miembros, desde abril de 1931, en su *Ligera exposición y proclama de la Anti-Academia Nicaragüense:* «El movimiento de creación se refiere a nuestras propias obras construidas en un espíritu esencialmente nacional...», objetivo que les condujo no sólo a la asimilación anterior —a través de lecturas y traducciones de poesía moderna— sino también a encontrar una fuente de inspiración: el folklore literario.

En la geografía rural de Nicaragua se hallaba aún vivo este aspecto tradicional de su cultura integrada por romances de origen hispánico y canciones, cantares y corridos, coplas, etc., o sea, formas *cantables* de la lírica popular, en ese momento amenazada por la invasión de los ritmos impulsados por los marinos norteamericanos que ocupaban militarmente el país. «Esto es uno de los tantos males que nos ha traído esta odiosa e insoportable intervención extranjera», calificaba este fenómeno Pablo Antonio Cuadra a principios de 1932.

La rima «chinfónica»

Para esta fecha, ya los *vanguardistas* se habían empeñado en la tarea de crear una obra entrañablemente nacional tomando como punto de partida esas expresiones o vestigios tradicionales y siguiendo el ejemplo del *neo-popularismo* español de la *Generación de 1927*, con la cual coincidieron en algunos hallazgos. El más importante fue la llamada rima «chinfónica» —o reiterativa, incluso en un mismo verso— que revivieron, adaptándola con intención lúdica. Algo similar habían realizado Federico García Lorca y Rafael Alberti en sus conocidas obras *Retablillo de Don Cristóbal, Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, La pájara pinta,* etc.[72]

[70] *Citado por su autor en «Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)», capítulo de* Torres de Dios. Ensayos sobre poetas. *Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense, 1958, p. 163.*

[71] *Pablo Antonio Cuadra, «Carta sobre la música nicaragüense a Eduardo Alaniz», en* vanguardia, *núm. 26, 6 de agosto, 1932.*

[72] *Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la torre...»,* ensayo cit., *p. 190.*

Entre nosotros, a Joaquín Pasos le correspondió bautizar ese «género» y detectarle su procedencia de las fórmulas pre-clásicas de los poemas monorrítmicos hispánicos y descubrir el valor sugerente de su rima, «precioso elemento de nuestras antiguas canciones de cuna... El género chinfónico —añadía— utiliza lo fantástico en la forma y en el fondo. Es el estilo de la poesía bufa nicaragüense en la que ha condensado toda la alegre risa de los *atabales*, *trabalenguas* y *bombas*, sin faltarle la dulzura infantil de nuestras canciones de cuna».[73] A tal punto llegó en esta dirección que adaptaría a ese género su traducción del poema *Primavera* del poeta belga J.J. Van Doren y, más adelante, lo utilizaría en su *Oración de Santo Domingo:*

Para que las vacas no estén flacas
para que el zacate no crezca mayate
para que sea entero el tiempo del aguacero,

te bailamos la vaca y el ternero chingo
Santo Domingo...

El descubrimiento de la veta nativa

Mas el elemento regionalista no predominó como en este fragmento de Joaquín que contiene dos nicaragüensismos *(mayate:* color desvaído, entre amarillo y verdoso; y *chingo*, corto y, en este caso, sin cola) sino una verdadera dimensión vernacular. Ésta, a mediados de 1933, ya había producido el descubrimiento de la tierra nativa logrado por nuestros poetas en su afán de llevar a la práctica su lema estético más significativo: «Plus un poète chante dans son arbre genealogique, plus il est vrai», que traducían: «Bien canta un poeta sólo cuando canta [posado] sobre su árbol genealógico». Original de Jean Cocteau, este lema figuró de epígrafe en el manifiesto que, elaborado en 1932, titularon *Hacia nuestra poesía vernácula.*[74]

Tampoco vamos a citar fragmentos de los poemas que revelaron ese descubrimiento, pues lo haremos al estudiar la obra de los principales creadores poéticos surgidos del movimiento. Es oportuno sí tomar en cuenta la preocupación colectiva, anterior a las composiciones más logradas y sin restos de nativismo folclórico, de buscar una poesía «guitárrica», o sea, cantable. Desde 1930 ya existía ese interés, como lo ha informado uno de los *vanguardistas.*[75]

Las canciones en busca de una guitarra

Pues bien, todos ellos se entregaron a esa búsqueda, dejando breves muestras que a veces tenían el poder de concentrar un paisaje como el *Trilogía de soledad marina* de Octavio Rocha:

[73] *Joaquín Pasos, «Introducción» (a la «Chinfonía burguesa»), en* Centro, *Managua, núm. 4, junio-julio 1939, pp. 82-83.*

[74] *«Hacia nuestra poesía vernácula», en* vanguardia, *núm. 55, julio, 1932.*

[75] *Pablo Antonio Cuadra, «Canciones en busca de una guitarra», en* La Prensa Literaria, *9 de abril, 1965; reproducido en* Cincuenta años del Movimiento de Vanguardia de Nicaragua..., *en* El Pez y la Serpiente, *núm. 22/23, invierno 1978, verano 1979, pp. 81-84.*

Sobre el mar
        única vela
Sobre el cielo
        único pájaro
En el alma
        único anhelo.

O recreaban una representativa canción de cuna y un juego infantil —ambos nacionales— como en los siguientes versos de Alberto Ordóñez Argüello:

Ya viene el coyote
—aulló en la tranquera—
dormite, chipote,
con tu parrandera...

Duérmete, chichí,
pedazo de mí.
Duérmete por fin
con tu calcetín.

Piensa en las ardillas
y en las anonillas;
piensa en los coyotes
y en los chichitotes;
piensa en la luna
que come aceituna;
piensa en el sol
que come posol;
piensa en 1,
piensa en 2,
¡duérmete por Dios!

(Canción de cuna para dormir niños nicaragüenses)

Otros, como Manolo Cuadra, construían cuartetas semejantes —en fondo y forma— a una «saeta» andaluza:

Con sus espaldas de cal
la ermita hacia el cielo empuja
su flecha, que es una aguja
y su cimborrio, que es un dedal.

Y es que la Virgen bendita
siendo en su manera única,
quiso remendar su túnica
con la aguja de una ermita.

(Ermita)

Manolo dejó también otras cuartetas más precisas en su captación de una realidad instantánea:

Con cornetín y tambor
el gallo, pregón alado,
invectiva a una legión
de luceros derrotados.

Está mal el caserío,
muy malo de gravedad;

y es que la herida del río
lo parte por la mitad.

Y esta otra de índole sentimental:

Al entreabrir tus pupilas
rayó el alba en el oriente
y ahora que cierras los ojos
oye el ángelus...

Pero Ordóñez Argüello, más que sus compañeros, logró verdaderos *hai-kais* como éste:

Los pinos se empinan para ver
la dicha de la mañana
que va a nacer.

De esa época —ubicada entre 1928 y 1930— datan las *Canciones* de Coronel Urtecho, algunas de las cuales se inscribían en la misma búsqueda de la guitarra, o sea, de su correspondiente música. Una de ellas, a la que Pablo Antonio Cuadra le advierte un aire «casi chino (como un mestizaje de copla y *hai-kai*)»,[76] dice:

Con los ojos cerrados
sumido en el olvido
sin barcos.
Con los ojos abiertos
a mares solares
sin puertos.
Elevado y pulido
mástil.

(Canción para llenar la soledad)

Y el mismo Pablo Antonio elaboraba con entusiasmo, basado en las rimas múltiples de las *trabalenguas* nicaragüenses, su *Pregón de la serenata:*

Ya están quebrando albores
vamos
a los alrededores
vamos a los cantadores
y los verseros
a decir amores
los serenateros
y los pulsadores
los atabaleros
y los tocadores
amigos: los guitarreros
vamos a los alrededores:
vamos
¡a cantar amores!

Pero estas «letras para cantar» nunca llegaron a poseer música. Sin embargo, constituyeron una primera aproximación, o atisbo, a la dimensión vernacular que sus autores, inmediatamente, alcanzarían en sus creaciones más personales.

[76] Ibíd.

III.4. *Raíz nacionalista*

Con la búsqueda anterior, los *vanguardistas* eran fieles a otra de sus orientaciones básicas: la raíz nacionalista de su formación y pensamiento. «Los jóvenes nicaragüenses educados por las Órdenes Religiosas (Jesuitas y Hermanos Cristianos) —anotaba en 1929 Dionisio Cuadra Benard, egresado del Colegio Centroamérica como la mayoría de ellos— tienen cierto sello de marcado nacionalismo que los distingue».[77] Y este sello fue llevado por nuestros poetas y escritores a su máxima expresión creadora a causa de varios excitantes externos ante los cuales reaccionaron con beligerancia.

Contra la Intervención y a favor de Sandino

El más decisivo fue la intervención de los *U.S.M.C. (United States Marine Corps)*, o Cuerpo de Marina del gobierno de los Estados Unidos. Sin duda, esa presencia militar «americana» les resultaba incompatible porque irrespetaba la soberanía patria y ofendía a la nacionalidad, sobre todo su elemento más sustancial: la cultura grecorromana y católica aportada por la herencia española. Además, la repudiaban por ser consecuencia de la *fatal política democrática* e imponer la cultura yanqui, cuya imitación en el país la consideraban *bastarda* y *espúrea*.

Por tanto, la literatura contra ella —tanto en verso como en prosa: notas y artículos— no se hizo esperar. «Todo lo que se puede decir de la obra de nuestro grupo de vanguardia: de José Coronel, de Luis Alberto Cabrales, de Joaquín Pasos —ha puntualizado Pablo Antonio Cuadra—, debe iluminarse con el fuego de la fragua de ese momento histórico en que nos arrasaba el volcán, no geológico sino político, del Imperialismo. Es el momento en que el pueblo de Nicaragua suscita también una respuesta: la del inmortal guerrillero de las Segovias Augusto César Sandino.»[78] De ahí que los vanguardistas, simultáneamente, expresaran su simpatía y admiración hacia la causa y la gesta que les inspiraba el *Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua*, su jefe y sus hombres como Miguel Ángel Ortez.

En este contexto surgieron numerosas composiciones de índole anti-intervencionista. Entre ellas destacaron *La esposa del capitán* (1929) de Luis Alberto Cabrales, *Desocupación pronta, y si es necesario lenta* (1931) de Joaquín Pasos y el soneto *Miguel Ángel Ortez* (1932) de Manolo Cuadra:

> No porque en las Segovias el clima fuera frío
> tuvo este Miguel Ángel en sus venas horchata.
> Muy cierto que de niño, supersticioso y pío,
> sonaba en las *Purísimas* su pito de hojalata.
>
> Pero ya crecidito, cuando el funesto trío
> permitió que a la patria hollara gente *gata*,

[77] *Dionisio Cuadra Benard, «Pequeños editoriales. Los hombres de 1910», en* Criterio, *núm. 3, 1 de abril, 1929, p. 7.*

[78] *Pablo Antonio Cuadra, «Fronteras y rasgos de mi comarca literaria», en* El Pez y la Serpiente, *núm. 13, verano 1974, p. 12.*

en nombre de la selva, de la ciudad y el río,
protestó Miguel Ángel, la cutacha, ¡la reata!

Murió en Palacagüina peleando mano a mano;
Bajó desde las nubes más de un aeroplano
y tuvo en la cruzada homéricos arranques.

Usaba desde niño pantalones de hombre.
Y aún hecho ya polvo, al recordar su nombre,
se meaban de pánico los yanques.

Pero el poeta de mayor fibra patriótica resultó ser Pablo Antonio. Basta transcribir el inicio de su balbuciente cancioncilla *U.S.M.C.*, de 1930 y nunca recogida en libro: «Viene el marinero fiero / con tres sirenas pintadas. / Por el agua / viene a Nicaragua / a pelear. / Por el agua del mar»; o citar ese primer aliento casi épico de su *Poema del momento extranjero en el bosque* —también de 1930 e incluido en *Poemas nicaragüenses*—, o su *Son-soneto* —transformado luego en *Viejo motor de aeroplano*— y el «poema-afiche» *Intervención*, entre otros poemas, para confirmarlo. Su poesía, pues, no se limitaba a ser comunión con la tierra, sino protesta contra el invasor de la misma.

Se trataba de una protesta incisiva y, a veces, burlesca e irónica. Incluso el pintor y caricaturista Joaquín Zavala Urtecho llegó a manifestarla, con el humor que ya le caracterizaba, en *Lo único aceptable de la Intervención Americana;* escrito en inglés, estaba dirigido a la hija de un oficial norteamericano: Peggy O'Neill. Y José Román, autor del *Preludio a Managua en B Flat,* utilizaba también el inglés, o palabras de ese idioma como flechas (*Rotten:* Podrido; *Dem:* Loco; *Shark:* Tiburón; *Dog:* Perro y *Hell:* Infierno), para lanzarlas y dar en el blanco:

¡Cuántos millones de almas hablaremos inglés!
Yes sir.
El teniente Rotten,
el Capitán Dem,
Coroneles Shark, Comandantes Dog
y los Generales y Ministros Hell...

El rechazo de la intervención norteamericana y el reclamo de Sandino como héroe nacional, pues, reflejaban sustancialmente el nacionalismo del movimiento. Pero este nacionalismo tenía una inspiración, como hemos visto, «maurrasiana»; es decir: buscaba un poder fuerte para eliminar el sistema democrático e instalar un régimen corporativo, lo cual explica la pronta adhesión del grupo —una vez desaparecido Sandino— a la ascendente figura militar y política de Somoza García.

Contra el espíritu burgués

El nacionalismo de los *vanguardistas,* igualmente, proponía una condena del espíritu burgués, reñido con su posición tradicional que reivindicaba la herencia patriarcal y agraria. Para ellos, el comercialismo había sido otra de las causas que había arruinado la vida nicaragüense en el siglo XIX. No podía, pues, más que combatirlo en broma y en serio a través de notas, artículos y manifiestos; de poemas, cuentos y dibujos. Los ejemplos fueron numerosos y no cabe citarlos esta ocasión.

Aquí es oportuno señalar que la actitud burguesa constituía el blanco de la mayor descarga polémica y satírica del grupo. Recordemos, al respecto, la *Oda al Mombacho* de Coronel Urtecho, quien llamaba a ese volcán extinto

monte burgués
con tu sombrero calañés
3.333
Monte
obeso como un obispo en el sitial del horizonte
exhibes tu pereza altanera
tu majestad casera
tu dentera
muela picada de la cordillera

Eres el socio, el pariente
de don Dolores Morales, de don Inocente
Lacayo...,

aludiendo a dos de los más importantes comerciantes granadinos de la época. Por cierto, al primero de ellos —don Dolores Morales— le alteraban su nombre por el de *Placeres Físicos.*

Este sentido comercialista de la vida —concentrado en el individualismo y la apatía, la insensibilidad hacia el ejercicio intelectual y la idea práctica de ganar dinero en el mostrador— era impugnado por los *vanguardistas* en nombre de la nostalgia de un pasado terrateniente, de raíces coloniales. De ahí la simpatía de Octavio Rocha por el «Cisne aristocrático» y su caricatura del «Cisne burgués»:

Bajo y obeso,
obeso y majo,
así es, así es,
majo y sinseso,
sin seso y majo,
¡cisne burgués!

Pero el espíritu burgués no sólo equivalía a comercialismo sino a nulidad opaca, a conformismo casero, como lo refleja Joaquín Pasos en su *Criterio de joven burgués:*

La esperanza puesta en la madre y en las costumbres
morigeradas para tener un hijo hermoso,
y el sabor a digestión bien hecha que da el regocijo
de haber creado un niño bien proporcionado,
la comodidad, verdadero sofá para la carga corporal
y gorda,
y aún las pequeñas enfermedades como los dolores de
garganta y oído,
modestas, pero necesarias, y hasta satisfactorias
con los mimos y los pequeños gestos del dolor que
hace cosquillas.

La misma muerte en la familia, trágica, pero con algún
lado amable que pone el taparrabos de la resignación...

Asimismo, Joaquín y Coronel Urtecho en su primera versión poemática de la *Chinfonía burguesa* (1931) —manifiesto creador de esta etapa antiburguesa— la identificaban

con la moral hipócrita, la falsa cultura, la ostentación y el mal gusto. De manera que la víctima de esa poesía burguesa era el «Don bombín» que se auto-retrataba en este poema:

Tengo
una spiroqueta pálida de abolengo,
un zancudo en mi escudo
y un higo en mi ombligo.
Yo soy un tinajón con corazón,
un tinajón con saco y pantalón
y de mi saco saco una petaca flaca
y una lágrima seca.
Yo soy un hombre duro como un duro.
Yo soy un hombre puro como un puro
con un solo pecado olvidado,
un pedazo de beso tieso como botón de
hueso
dado a una criada bruta como una fruta...

(Piano psíquico)

En fin, los *vanguardistas* no atacaron a la burguesía como clase sino lo burgués como actitud ante la vida, como espíritu torpe y mezquino, que se había convertido en bandera patria.

Contra el «amado enemigo» Rubén Darío

Pues bien, en su afán de afirmar una literatura nacional, irrespetaban también otra bandera: Rubén Darío. A ellos, Darío les resultaba afrancesado o extranjerizante, incapaz de sentir la emoción de nuestra tierra ni de la raza; pero sin intuir que Francia había sido en su época el foco inevitable de la renovación artística y que todos los caminos conducían hacia ella. Realmente, el apasionado nacionalismo integral a que aspiraban les lleva a reducir la obra rubendariana a colecciones de oropeles y sonoridades, a pesar de su indiscutible fuerza expresiva. Por eso le llamaban «el amado enemigo».[79]

Sin embargo, con el tiempo los principales ex-vanguardistas comprendieron esa superficial perspectiva juvenil y recuperaron a Darío como nicaragüense, *voz de nuestra geografía, palabra de nuestra historia, fundador de la literatura nacional* y *paradigma de nuestra nacionalidad.*

[79] *Una fuente ilustrativa de la concepción que los* vanguardistas *tenían entonces de Darío lo constituye la extensa polémica que en agosto y septiembre de 1932 sostuvo Diego Manuel Chamorro con varias personas de Granada. He aquí sus títulos: Hildebrando Rocha, «Carta abierta» (17 de agosto); Diego Manuel Chamorro: «Contestación al general Rocha» (20 de agosto), «El cosmopolitismo de Rubén Darío» (23 de agosto) y «El arte de Darío y los Sres. Hildebrando Rocha y Dionisio Chamorro» (30 de agosto); Carlos Estrada Sequeira: «Terciando en un debate literario» (31 de agosto), Diego Manuel Chamorro: «Rubén Darío, ¿Poeta Nacional?» (2 de septiembre), Carlos Estrada Sequeira: «Darío multiforme» (4 de septiembre), Diego Manuel Chamorro: «Darío y su falso concepto de nacionalismo» (7 de septiembre), Napoleón Tercero Amador: «Rubén Darío, Poeta Nacional» (15 de septiembre), Diego Manuel Chamorro: «Conciencia nacional y patrioterismo» (21 de septiembre) y Napoleón Tercero Amador: «Edificando sobre arena» (29 de septiembre).*

Hacia la conquista del indio

Finalmente, la raíz nacionalista de los *vanguardistas* no excluía lo indígena en la conformación de la cultura nacional. Y esta conciencia les llevó a formular, en los primeros años treinta, una divisa creadora: «Conquistemos al indio que llevamos dentro».[80] Pero tendría sus primeros resultados óptimos en la obra personal de Joaquín Pasos *(Misterio indio,* poemario de los años cuarenta) y Pablo Antonio Cuadra *(El jaguar y la luna,* colección elaborada en los cincuenta). Si en el primer caso, el indio «ve» con sus ojos el mundo —dejando de ser arqueología romántica—, en el segundo el mundo precolombino es traducido míticamente a partir de la voluntad artística apreciada en uno de sus legados: la cerámica.

Pasemos ahora a recapitular los antecedentes y el desarrollo de los vanguardistas nicaragüenses.

IV

Surgido en Granada, Nicaragua, el movimiento que posteriomente recibiría el nombre de vanguardia se gestó entre 1927 y 1931, teniendo cuatro antecedentes propulsores.

El primero lo constituiría el impacto entre algunos jóvenes de la *Oda a Rubén Darío* —aparecida el 29 de mayo de 1927— y otros textos inaugurales de una *nueva* expresión suscritos por José Coronel Urtecho, quien acababa de ingresar en el país después de una profunda experiencia literaria en San Francisco, California.

Al segundo y al tercero correspondió, respectivamente, la publicación de *La Semana* en Managua —de abril a julio de 1928— y *Criterio* en Granada —de marzo a mayo de 1929—; revistas que, desde una perspectiva conservadora, lanzaron la idea de una renovación literaria y política, abierta a las corrientes modernas. Además, difundieron poemas y artículos de los tres primeros nicaragüenses que le tomaron el *ritmo al siglo:* Coronel Urtecho (impulsor de estas inquietudes), Luis Alberto Cabrales (cuya estadía en Francia, durante los primeros años veinte, le había permitido conocer los *ismos* europeos) y Manolo Cuadra. De manera que, hacia finales de 1929, ya se reunía en torno del primero un grupo de estudiantes del Colegio Centroamérica —regentado por los jesuitas— que aún no comprendían *la acción de vanguardia* planteada por Coronel Urtecho, primer egresado del referido Colegio, desde 1928.

A estimular esta acción contribuiría un cuarto elemento propulsor: la encuesta que en *El Diario Nicaragüense* de la ciudad envió a la juventud el doctor Carlos Cuadra Pasos, intelectual muy vinculado a estos muchachos —era padre de uno de ellos: Pablo Antonio Cuadra—, motivando varios artículos reflexivos de Coronel Urtecho. Así, el 17 de abril de 1931 nacía la *Anti-Academia Nicaragüense,* primera manifestación colectiva del movimiento que, para entonces, era exclusivamente literario.

De inmediato, pues, se dio el desarrollo inicial, o *realización* del mismo —que duraría hasta principios de 1933— a través de reuniones en la torre de la Merced y en otros

[80] *Citado por Francisco Pérez Estrada, «Pulso de la nueva poesía nicaragüense», en* Suplemento, *Managua, 3 de marzo, 1935.*

sitios donde intercambiaban lecturas, traducían del inglés y del francés a poetas contemporáneos y coetáneos —asimilando las *nuevas* tendencias de la literatura y el arte universales— y planeaban actividades para escandalizar el ambiente burgués —cerrado a toda innovación— y anti-intelectualista de la ciudad. Pero, aparte de recitales y colaboraciones en *El Diario Nicaragüense* y publicaciones periódicas de Managua, el grupo concentró su lucha en la *página de vanguardia*, una hoja inserta en *El Correo* —el otro diario de la ciudad— donde divulgó a poetas de avanzada de los Estados Unidos, España, Francia y otras nacionalidades; lanzó encuestas y sostuvo constantes polémicas contra los representantes de las generaciones y promociones anteriores. Al mismo tiempo, consciente de una renovación integral del país, dirigió su ataque contra los dos partidos históricos, promoviendo un cambio político y social.

Este cambio fue concebido desde su posición de elite tradicional formada por los jesuitas, quienes dotaron a los miembros del grupo de ideas políticas fundamentales como la necesidad de un *poder fuerte* y la falacia democrática, a la que atribuyeron el mayor de los males que habían asolado Nicaragua: la guerra civil. Luego, imbuidos de la lectura de Charles Maurras y otros pensadores modernos, decidieron llevar su afán literario y cultural junto a un «decidido empeño de encauzar la política de nuestro país por los caminos de una tradición secular».[81] De manera que, a raíz del asesinato del general Augusto C. Sandino —cuya resistencia nacionalista les había entusiasmado—, promovieron y apoyaron la figura que *de facto* controlaba el poder como jefe de la Guardia Nacional: Anastasio Somoza García. Dicho apoyo se concretó en el diario *La Reacción*, en la organización del grupo autollamado *Reaccionario* (1935) y en la revista *Ópera bufa* (1935 y 1936), habiendo cesado —tras las elecciones de noviembre de 1936— con el acceso de Somoza García a la presidencia de la república.[82]

Aunque el desarrollo político del movimiento no es el tema de estas páginas, era necesario esbozarlo —como lo hicimos oportunamente— porque no fue accidental sino

[81] *Véase* vanguardia, *«Nuestro comentario» (a la contestación de don Pedro J. Cuadra Ch.), en* rincón de vanguardia, El Correo, *6 de agosto, 1931.*

[82] *Un resumen de las ideas que utilizaron los* reaccionarios *para justificar el apoyo a Somoza García lo dio José Coronel Urtecho en* Ópera bufa, *núm. 18, 10 de mayo, 1936.*

«Con el triunfo del Ejército sobre las fuerzas revolucionarias (por el sandinismo, J.E.A.), la estrella de Somoza ha venido guiando la transición nacional hacia el afianzamiento del orden y el robustecimiento del Estado. El sentimiento del pueblo en ambos partidos (el Liberal y el Conservador, J.E.A.) se manifestó desde temprano, orientado hacia la ocupación de la Jefatura del Estado por el Jefe del Ejército dando con eso origen a la candidatura presidencial del General Somoza.

La juventud reaccionaria, *a la que nosotros pertenecemos, amiga de un poder fuerte, libre y durable, reconoció desde el principio que la ruta de la salvación nacional era anunciada por esa estrella que alumbraba el destino del Jefe del Ejército. Esos jóvenes, procedentes en su mayor parte de familias conservadoras, descendientes muchos de ellos y hasta homónimos de los presidentes conservadores de los* Treinta Años, *estaban unidos en un credo político realista y verdadero, que anulando todas las diferencias políticas hereditarias, creaba entre todos un verdadero espíritu de unidad y les permitía saltar sobre las barreras de los partidos para seguir a un hombre fuerte de cualquier partido. Más todavía, se unificaban íntimamente en la política empírica y en el nacionalismo integral los hijos de los dos políticos (aludía a él mismo y a su acompañero Diego Manuel Chamorro, J.E.A.) más duramente enemistados y hostiles entre sí, de los dos políticos que encarnaron la lucha intelectual más encarnizada de los partidos históricos. Como lo fueron Diego Manuel Chamorro y Manuel Coronel Matus. Toda esa juventud, que representa una tendencia nueva, se adhirió a la candidatura del General Somoza porque la considera la más a propósito para operar la reforma del Estado y la reorganización del pueblo.*

Para nosotros, Somoza es la paz —porque lo ha sido y porque representa la fuerza y la unidad, la disciplina militar y la unión nacional.»

esencial al grupo que consideró imprescindible subordinar la creación literaria a la acción política. Pero sus resultados fueron negativos: Somoza García consolidó su dictadura militar prefiriendo el apoyo político del Partido Liberal y despreciando el de los *reaccionarios* que, en realidad, no eran más que la expresión intelectual de una de las fracciones de la oligarquía conservadora. Con todo, ofrecieron un esquema ideológico digno de estudio, ya que atisbaron —por medio de la investigación histórica— en la herencia corporativa de los gremios de artesanos desarrollados durante la época colonial; herencia que planearon modernizar, es decir, renovar y adaptar a nuestra época.[83]

Los principales integrantes del grupo *reaccionario* se proyectaron desde 1935 en España, vinculados al pensamiento más tradicionalista.[84] Y uno de ellos llegaría a ser, en los años cuarenta, el teórico más coherente y destacado de la hispanidad y de la interpretación «fascista» en Centroamérica.[85] Igualmente, continuaron su acción política e ideológica en Nicaragua publicando hojas de combate como *Trinchera* (1937), página de *El Correo,* en Granada; influyendo en otras como *Orden* en Managua, *Gris* en León y *Jornal* en Chinandega; fundando una *Liga de Intelectuales y Obreros Corporativistas* (LIOC) e influyendo en otra *Legión Católica Nacionalista,* cuya sección de Masaya editaría la revista *Anhelos* (1940-41).

Mas, como nos hemos limitado a la proyección literaria y cultural de los mismos y a investigar sus inicios, preferimos citar el testimonio de uno de ellos sobre esos años polémicos e imbuidos de fanatismo:

> Nos alucinó el nacionalismo, que nosotros queríamos ultraoriginal, porque nuestro movimiento quería afirmar lo nacional. Éramos un movimiento paralelo a Sandino y los comunistas de ese momento eran profundamente internacionalistas. En Nicaragua, en las primeras manifestaciones comunistas, quemaban la bandera nacional y cantaban *La Internacional.* A Sandino también

[83] *En este aspecto los* reaccionarios *nicaragüenses revaloraron la corriente* corporativista *que, en la práctica, degeneró en fascismo; pero teóricamente constituía una búsqueda de la propia tradición hispanoamericana de todo aquello que fuera viable y pudiera servir de base a una nueva estructuración sociopolítica de carácter nacionalista. El corporativismo implicaba un rechazo de la penetración extranjera, principalmente norteamericana, implantada en contra de su propia tradición cultural, y un repudio a la dependencia moral, política y económica. «Algunos corporativistas —señala Howard J. Wiarda— volvieron la vista a Roma en busca de su ideal, otros a un medievalismo impregnado de romanticismo, algunos a las civilizaciones aborígenes precolombinas, y los más a una mezcla de ellas junto al modelo español del siglo XVI; la tradición de los gremios, el catolicismo e instituciones ibero-latinas tan fuertes como la familia, la comunidad y la religión. El argumento nacionalista fue así reforzado por un resurgimiento del nacionalismo cultural» («Hacia un Sistema Teórico para el Estudio del Proceso de Cambio Socio-Político: el Modelo Corporativo», en* Revista del Pensamiento Centroamericano, *núm. 169, abril-junio, 1983, p. 49).*

[84] *Por ejemplo, el «Discurso sobre la Independencia» de José Coronel Urtecho —pronunciado el 15 de septiembre de 1928 en la Plazuela de los Leones, de Granada, Nicaragua— lo reprodujo* Acción Española, *de Madrid (tomo 12, núms. 72-73) y fue elogiado por Ramiro de Maeztu en «La Nueva América», artículo que apareció en* ABC, *Madrid, 10 de abril, 1935. Por su parte, la conferencia de Pablo Antonio Cuadra «El retorno a la tradición hispana» —dictada en Managua— también fue inserta en el tomo indicado de* Acción Española.

[85] *Aludimos, desde luego, a Pablo Antonio Cuadra, quien en su* Breviario imperial *(Madrid, Cultura Española, 1940, p. 73) resumió su pensamiento de entonces con la siguiente frase: «Necesitamos del Imperio (español) para liberarnos del* imperialismo. *Necesitamos del Fascismo para defendernos, incluso, de los otros fascismos». Anteriormente había publicado* Hacia la Cruz del Sur *(1936-1938), libro citado varias veces por Eugenio Vega Latapié en el prólogo a la obra de Marius André,* El fin del Imperio Español en América *(Madrid, Cultura Española, 1939, pp. 15-16, 28-29 y 40). Posteriormente, entre su vasta producción hispanista, fue autor de una «Carta de relación de un conquistador del siglo XX a la Majestad primera del Imperio Doña Isabel, la Católica: Reina perenne en el recuerdo», publicada en la revista* Escorial *y reproducida en* Voces de América *(Zaragoza, Departamento de Cultura/Delegación de Distrito de Educación Nacional, 1945, pp. 15-29).*

lo atacaron e injuriaron. Y eso a nosotros nos repelía. Tuvimos una especie de asco inicial por la Rusia de Stalin. Y eso nos lanzó a simpatizar con los movimientos anticomunistas, aunque no dejaban de atraernos la receta socialista y el comunalismo cristiano [Pablo Antonio Cuadra: testimonio citado en notas 7 y 8].

Desde luego, tal simpatía se remontaba a la formación católica que los llevó a decidirse por uno de los dos rumbos políticos e ideológicos que planteaba, en los años treinta, la alternativa mundial: fascismo o comunismo. Por dichos antecedentes, pues, realizaron esa asimilación moderna.

En ésta influyó, como hemos visto, el libro *Enquête sur la monarchie* de Charles Maurras y la idea de la dictadura como fenómeno exclusivo de la cultura grecolatina, difundida entonces por el argentino Manuel Gálvez. Éste sostenía que la dictadura debía existir en los países hispanoamericanos forjados por la herencia cultural de Grecia, Roma y de la Iglesia como Portugal, España, Italia y Polonia, donde en ese momento se daban regímenes dictatoriales. Por eso Coronel Urtecho proclamaba en 1932: «La dictadura es el régimen *natural* de la Nicaragua independiente». Y, ya con el control de Somoza García del poder militar, escribía: «La dictadura viene volando. Hay señales en los cielos y en la atmósfera... Nicaragua exige el gobierno de una autoridad personal, libre, fuerte y durable... Necesitamos un hombre que organice a Nicaragua. ¡Un hombre! Necesitamos un dictador».[86]

Pero volvamos al testimonio citado para enterarnos que la actividad política de los *reaccionarios*, o antiguos vanguardistas, produjo esterilidad creadora en algunos de ellos. «Pienso que esos años en que estuve con Coronel en esta aventura política fueron años perdidos para la poesía, pero —por otra parte— muy provechosos porque los pecados y errores de la juventud, como los fracasos, son la mejor base de experiencia para madurar y equilibrar la inteligencia.»[87] Y agrega: «Desde *Poemas nicaragüenses* (que corregí mucho el año 35) hasta *Canto temporal* (1943) casi no tengo producción literaria...», para concluir:

... en el caso nuestro, lo malo no fue el habernos metido a inventar una nueva política y querer formular una ideología con un cocktail de influencias —algunas muy malas— y de concepciones originales —algunas muy buenas— sino que, en un momento dado, Coronel Urtecho nos convenció de que firmáramos un manifiesto apoyando al entonces jefe del ejército Anastasio Somoza [García] para coger el poder con él y realizar nuestras ideas políticas. La tesis maquiavélica de Coronel era que resultaba más fácil conquistar a un hombre que conquistar a un pueblo. Somoza dijo que haría suyas nuestras ideas. En realidad lo que hizo fue deformarlas y aprovecharse de nuestro idealismo. Muy pronto sacó las uñas. A los pocos meses me mandó echar preso acusándome de pegar papeletas en honor de Sandino. Fue una dicha para mí porque aprendí la lección y desde entonces me coloqué frente y contra él. Coronel consideró que en la táctica política no debían influir los sentimientos y se quedó por mucho tiempo adscrito al somocismo...[88]

[86] *José Coronel Urtecho, «La propaganda moscovita», en* La Reacción, *Granada, núm. 6, 8 de abril, 1934.*
[87] *Steven White, «Entre poesía y política: Pablo Antonio Cuadra» (entrevista), en* Vuelta, *México, núm. 102, mayo, 1985.*
[88] Ibíd.

V

Entre las influencias que determinaron las directrices ideológicas del movimiento figuraron, principalmente, las francesas. No sólo Maurras inspiró a estos jóvenes. Tambien Ernest Psicharri, nieto de Renan, con su lema más característico: «Vayamos contra nuestros padres al lado de nuestros antepasados»; León Bloy, «el anti-burgués» y «asceta con pantalones» como lo llamaba Joaquín Pasos, con su intransigencia católica y vitalidad de romper la rutina acomodaticia y dar pleno vigor al mensaje evangélico; León Daudet, «verdadero sucesor de Rabelais» según Luis Alberto Cabrales, con su patriotismo a ultranza y la obra *El estúpido siglo XIX;* y Marius André con otro libro, *El fin del imperio español en América,* que influyó en la tarea colectiva que asumieron de *rectificar* la historia de Nicaragua. Tal libro versaba

> ... sobre la independencia hispanoamericana presentada por primera vez como una reacción ante la errada política española, como una fronda aristocrática y como una guerra civil, que tanta influencia tuvo sobre mí como sobre José Coronel Urtecho en el modo de tratar la historia nuestra...[89]

El autor de este testimonio refiere la influencia de Maurras que introdujo en Nicaragua a través, entre otras, de la idea de la dictadura vitalicia: «Se llamaba el bien que dura», era uno de los principios o convicciones suyos que adoptaron los *reaccionarios.* Y agrega: «... el más sólido cerebro político de Europa (de su tiempo) influyó en muy distintos campos franceses y europeos. Discípulos de él fueron Sorel, Mussolini y José Antonio (Primo de Rivera). El solo nombre de la revista monárquica de España, que se llamó *Acción Española,* indica su influencia... Él sostenía que la política es el arte de realizar lo posible... Allí están sus libros: fuentes permanentes de la más acendrada teoría sobre lo político, y de los cuales, más que de *El Príncipe* de Maquiavelo, pueden hallarse tesoros insospechables».[90]

Otros pensadores políticos de Francia leídos por los jóvenes granadinos, quienes ponían de epígrafe en el diario *La Reacción* sus mejores expresiones, fueron Etienne Rey («La juventud no quiere consejos, quiere órdenes»), Gaston Doumergue («Debemos restaurar la jerarquía tradicional»), Lázaro Fabre («Cada partido político es un estado de potencia que aspira a adueñarse del poder mediante el quebranto del que lo ejerce»), Lucien Romier («La ideología democrática ha pasado de la vanguardia a la retaguardia del pensamiento político»), Paul Chevanix, Abel Nonard y un representante de la escuela corporativista del siglo XIX: el marqués de La Tour du Pin.

Jacques Maritain, renovador de la escolástica, también era muy leído por ellos y algunas de sus ideas pueden rastrearse en varios artículos. «El arte es una función de la cultura general, dice Jacques Maritain», comenzaba el manifiesto *Hacia una poesía vernácula* —firmado por la divisa colectiva *vanguardia*— en 1932. Ese mismo año Coronel Urtecho revelaba en su contestación a la primera encuesta: «Ahora sigo con entusiasmo la aplicación de la filosofía tradicional que hace Jacques Maritain a las ne-

[89] *Luis Alberto Cabrales, «Memorias políticas» (fragmento), en* El Güegüence, *Boletín literario de Nicaragua, Managua, núm. 2, marzo, 1971.*
[90] Ibíd.

cesidades y condiciones de nuestro tiempo».[91] Otra cita maritaniana encontramos en su serie de artículos «¿Qué es ser moderno?», de 1930, que no hace falta reproducir aquí.

La influencia de Jean Cocteau, por su parte, orientó literariamente el movimiento. Nada menos que el lema general de la tendencia vernácula proclamada para el presente y el inmediato futuro de la poesía nicaragüense procedía de él: «Plus un poète chante dans son arbre genealogique, plus il est vrai» («Bien canta el poeta sólo cuando canta [posado] sobre su árbol genealógico»). *El sortilegio* que, según el literato francés, debe tener toda obra de arte, era perseguido por los *vanguardistas.* Y Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, en sus artículos respectivos «Carmen Sobalvarro o la poesía espontánea» y «Fijando posiciones en literatura», citaron fragmentos de sus obras.

Aparte de muchos representantes de la poesía francesa de vanguardia, sobre todo la de aquellos que tradujeron en la página de *vanguardia,* influyeron también en ellos algunos prosistas. Pongamos un solo caso: Jean Giraudoux. «Parece un escritor trivial —lo presentaba Joaquín Pasos—. Confirmación del refrán que dice que las apariencias engañan, porque lo que él escribe es hondo como el mar, aunque en la superficie sólo se vean las espumas. Francés original, su traducción sonará con un acento novísimo al lector español, pues su prosa, al decir de André Gide, *es un continuo brotar que sostiene de imagen en imagen la animación poética, tierna, palpitante, amorosa.»*[92]

Las lecturas de poetas y escritores españoles fueron numerosas. La influencia de Rafael Alberti en la poesía de Pablo Antonio Cuadra ya ha sido desarrollada por Julio Ycaza Tigerino. Lo mismo la de Ramón Gómez de la Serna y Gerardo Diego en Joaquín Pasos. Pero hay que tomar en cuenta que no determinaron la creación poética de sus coetáneos nicaragüenses. «En nosotros no marcó su influencia tan violentamente —como unos años más tarde en el resto de América— la nueva generación española» —ha observado el autor de *Torres de Dios.*[93]

La lectura de autores hispanoamericanos no se quedaba atrás. Desde 1929 las colaboraciones de la revista católica de Buenos Aires, *Criterio,* eran muy conocidas entre ellos. Carlos Pereyra, mexicano y Rómulo Carbia, argentino, se añadían al grupo de historiadores que comenzaban a *rectificar* la historia de Hispanoamérica. Ignacio B. Anzoátegui, de los escritores argentinos, figuraba entre los más apreciados, sobre todo por su *Vidas de muertos.* Joaquín Pasos decía de él:

> Ignacio B. Anzoátegui pertenece a la nueva generación argentina cuyas inquietudes se han resuelto en un potente movimiento católico. Joven de gran espíritu, Anzoátegui se ha revelado como un escritor de excepcionales dotes de observación, justeza y modernidad.[94]

Al mismo tiempo, los representantes de la asimilación cultural del legado indígena —poetas, narradores, artistas plásticos— los marcaron fuertemente. «Coincidía esta preo-

[91] *José Coronel Urtecho, «Contestación de José Coronel Urtecho», en* vanguardia, El Correo, *Granada, núm. 35, 18 de agosto, 1932.*

[92] *Joaquín Pasos, «Presentación» (de Jean Giraudoux), en* Ópera bufa, *núm. 2, 30 de junio, 1935.*

[93] *Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la torre (Memorias del Movimiento de Vanguardia)», en* Torres de Dios. Ensayos sobre poetas. *Managua, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, p. 168.*

[94] *Joaquín Pasos, «Presentación» (de Ignacio B. Anzoátegui), en* Ópera bufa, *núm. 3, 7 de julio, 1935.*

cupación por las vías de nuestra sangre —reconoció el mismo autor de *Torres de Dios*—, con la llegada de aportes fraternos que nos abrieron rumbos preciosos. Cito juntos, porque juntos irrumpieron en nuestro círculo, a Salarrúe y a Ricardo Güiraldes o el mensaje plástico de los muralistas mexicanos o la impresionante revolución hispano-quechua de César Vallejo. Nos fortalecían en nuestra empresa, nos enseñaban caminos nuevos, muchos de los cuales quedaron apenas iniciados por nuestro atropellado y anárquico método de abarcar todo, de experimentar todo y de diluirnos en demasiadas operaciones.»[95]

VI

Pero lo original del movimiento nicaragüense de vanguardia y post-vanguardia no fueron sus influencias, sino sus creaciones. La verdadera influencia es, sobre todo, fecundación e iluminación; nace de un encuentro precedido de una intensa búsqueda y es el resultado de una afinidad espiritual. En este sentido deben enfocarse las anteriores y, en especial, las norteamericanas que impactaron únicamente en el ámbito de la creación poética. En concreto, se redujeron a los elementos —remontados a Walt Whitman— de la *new american poetry*, como el realismo libre y el tono conversacional. Por eso José Coronel Urtecho, hacia 1950, afirmaba:

> Si alguna parte tuve yo mismo en orientar en un sentido nuevo a ciertos poetas jóvenes de nuestro país fue solamente darles a conocer, hace veinte años, la poesía norteamericana propiamente moderna que iniciara Ezra Pound y que tenía nombres tan raros, nuevos y poco familiares, como T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings o William Carlos Williams.[96]

Esta orientación —debemos señalarlo— la prosiguió Coronel Urtecho, con las mismas fuentes norteamericanas, en los años cuarenta, habiendo contribuido a la formación poética de por lo menos tres grandes figuras de la poesía nicaragüense contemporánea: Ernesto Mejía Sánchez (1923-1985), Carlos Martínez Rivas (1924) y Ernesto Cardenal (1925).

Para entonces, desengañado de la política, Pablo Antonio Cuadra convocó a intelectuales afines —incluyendo nuevos valores— para fundar en Granada el *Taller San Lucas*, una *cofradía de escritores y artistas católicos* presidida por el doctor Carlos Cuadra Pasos y aconsejada por José Coronel Urtecho y Ángel Martínez Baigorri, sacerdote, poeta jesuita y profesor del Colegio Centroamérica. Pues bien, este grupo publicó en cinco *Cuadernos* gran parte de la valiosa labor de estudio e investigación de la cultura popular de Nicaragua, que había iniciado desde finales de los años treinta y difundido en otras publicaciones periódicas como *Álgora* (1939), *Centro* (1939-41), *Los lunes de La Prensa* (1940-41) y *Ya* (1940-41). Desde entonces, el mismo grupo pasó a desempeñar un papel hegemónico en el movimiento intelectual del país, llegando a controlar los principales órganos culturales como el suplemento de *La Prensa* a partir de 1954 (llamada *La Prensa Literaria* desde 1965), la revista *El Pez y la Serpiente* y *Revista Con-*

[95] *Pablo Antonio Cuadra, «Los poetas en la torre...»,* ensayo citado, *p. 207.*

[96] *José Coronel Urtecho,* Rápido tránsito *(1953), capítulo 6: «Un poeta en nuestro tiempo». Véase la 2.ª edición española con el subtítulo de «Al ritmo de Norteamérica» (Madrid, Aguilar, 1959, p. 156).*

servadora (luego *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* y *Revista del Pensamiento Centroamericano),* ambas fundadas en 1960 y que aún se editan.

Pero aquí deseamos referirnos a la principal obra del grupo: la instauración de un orden poético nuevo, logrado a través de una fecunda continuidad apreciable, al menos, en tres antologías básicas: *Nueva Poesía Nicaragüense* (Madrid, Seminario de Problemas Americanos, 1949), *Poesía Revolucionaria Nicaragüense* (México, Ediciones Patria y Libertad, 1962) y *Poesía nicaragüense* (La Habana, Casa de las Américas, 1973), como también —naturalmente— en la obra personal de numerosos poetas surgidos de las distintas promociones.[97]

Ese orden no se hubiera dado sin la simiente de Rubén Darío que fecundó a Nicaragua para la doble operación de expresar, con voz original, su identidad e infundirle universalidad; pero esta expresión, sobre todo, la *continuaron* —desde finales de los años veinte hasta más allá de la primera mitad del siglo— los miembros del llamado Movimiento de Vanguardia y sus discípulos. Todos ellos, en fin, consolidaron la soberanía poética del país.

Sin embargo, dicha consolidación se remonta a los antecedentes y desarrollo inicial del mismo movimiento estudiado en estas páginas que, al relacionarlo con las gestas europeas de *vanguardia,* surgió tardíamente, realizando una asimilación eléctrica e integradora de los *ismos* —sin ser absorbido por ninguno de ellos— y constituyendo la primera manifestación de post-vanguardia en Hispanoamérica. Y no sólo eso.

También el único movimiento, de carácter moderno en Centroamérica, con programa unitario y bien definido desde el punto de vista estético, filosófico e incluso político, aparte de su esencial carácter de grupo. Esto le facultó para emprender una ruptura con el pasado literario inmediato y revisar selectivamente sus valores, abrirse al mundo y profundizar en lo originario, o sea en sus propias tradiciones. Así, apropiándose los recursos de la *new american poetry,* produjo una poesía entrañablemente nicaragüense y, al mismo tiempo, universal y americana, en su mayor parte «exteriorista» y objetiva, al servicio del pueblo y de causas justas, capaz de «construir un país y crear un hombre nuevo, cambiar la sociedad y hacer la futura Nicaragua como parte integrante de la futura patria grande que es la América Latina».[98]

Asimismo, el movimiento nicaragüense de vanguardia y post-vanguardia introdujo a Nicaragua en el siglo XX e incubó una actitud creadora, dinámica, imponiendo una exigente tabla de valores críticos que superaba no sólo el nivel provinciano sino el regional. Simultáneamente, planteó una renovación de la vida política del país a partir de una concepción nacionalista —de signo patriarcal y corporativo— que cometió el error histórico de apoyar al régimen autoritario de Anastasio Somoza García. Pero el balance final del movimiento fue positivo.

Tendientes a decubrir al *hombre nicaragüense* y crear una cultura nacional, sus miembros respondieron a la ofensa patria de la intervención norteamericana, rechazando

[97] *Esta continuidad se puede constatar en la magna obra reciente de J. Escalona-Escalona,* Muestra de la poesía hispanoamericana del siglo XX *(Caracas, Editorial Ayacucho, 1985).*

[98] *Ernesto Cardenal, «Prólogo», en* Poesía nicaragüense... *La Habana, Casa de las Américas, 1973, p. XI.*

con energía toda forma de colonialismo mental y cultural, lanzándose a buscar sus raíces vernaculares —tanto españolas como indígenas o, simplemente, mestizas—, a robustecerlas, valorar poéticamente la lengua popular —incluyendo la mala palabra— y redescubrir la tierra por medio del canto, el estudio y la investigación, afirmando —como ningún otro movimiento anterior y posterior— la identidad nacional. Por tanto, lograron —a lo largo de varias décadas— un renacimiento cultural proyectado en tres direcciones importantes —sin contar la política—: la literaria, la historiográfica y la folklorista.

En su proyección literaria, dejaron en los diferentes géneros obras decisivas y perdurables (como los *Poemas nicaragüenses* —el primer libro de poesía *nueva* en Centroamérica— de Pablo Antonio Cuadra y el *Canto de guerra de las cosas* —uno de los grandes poemas de la poesía moderna en lengua española— de Joaquín Pasos). Prefiriendo la lírica, abordaron el ensayo, la narrativa y la crítica. Por el inglés de Pasos, el francés de Pablo Antonio y el dominio de ambas lenguas de Coronel Urtecho, difundieron en su momento oportuno la poesía y técnica de *vanguardia* cuando predominaba en el mundo y se desconocía entre nosotros. Ese trabajo, además de facilitar a los integrantes del movimiento la expresión de sus emociones personales, abrió un camino a los poetas aparecidos posteriormente. Tal fue, en lo fundamental, esa revolución poética: la más efectiva después de la de Rubén Darío y por la cual Nicaragua ha exportado, desde entonces, un arte sin descrédito para su procedencia, es decir, lo que según Ezra Pound constituye la auténtica gloria de una nación. «Parte de esa gloria —anotó Ángel Rama en 1979— ha sido la capacidad de manejar los materiales que llegaban imperiosamente a sus costas, separar lo bueno de lo malo y ser capaces de elaborar sobre todo ello un producto propio y auténtico.»

En su proyección historiográfica, el primitivo grupo fue el primero en concebir la necesidad de una revisión de la historia patria, especialmente de su época colonial. Realizada a través de las obras futuras de Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabrales y demás miembros, interpretó nuestra historia desde su punto de vista ideológico y promovió un trabajo en equipo para redactarla documentadamente. Y en su proyección folclorista, el mismo grupo inició las primeras investigaciones formales, lo cual vino a esclarecer el conocimiento de nuestro pueblo y a penetrar hondamente en su realidad.

En resumen, nuestro movimiento de vanguardia y post-vanguardia dio un paso en firme en el desarrollo de la nacionalidad nicaragüense.

Jorge Eduardo Arellano

El cuerpo y la historia: dos aproximaciones a Octavio Paz

La lucidez del cuerpo

Paseando por algunos barrios de la ciudad de México (Mixcoac, San Ángel, Coyoacán) me sorprendieron mucha cosas, pero sobre todo estas: los inmensos fresnos cuyas raíces levantan las aceras e invaden la calzada, la alta vegetación de sus copas derramándose sobre los tejados de las casas; los muros, oscuros de tezontle, azafranados o blancos a lo andaluz que de pronto se convierten en un frondoso estallido morado: la buganvilla, los jardines, no versallescos y entregados al canto de la geometría sino que levantan, sobre un discreto trazado, la presencia de lo informe. Y en toda la ciudad, la mirada quieta y remota de los indios y, a media tarde, la puntualidad de la lluvia. La ciudad de México huele a una inmensa tortilla de maíz en la que se envuelven revueltas carnes con salsas oscuras, barrocos huitlacoches y soleadas flores de calabaza. Y también el otro lado: la ciudad de pesadas formas reticulares, sin árboles en las aceras, como un canto de piedra. Aquí se edificaron fabulosas pirámides, calendarios rojos, dobles piedras del tiempo que, como Saturno, devoraban a sus hijos. Sobre las ruinas de estas pirámides, los cristianos edificaron palacios e iglesias y en nombre de otro orden, en ocasiones no menos tiránico, se sucedieron las devoraciones. Mientras caminaba por el Zócalo recordé unos párrafos de Octavio Paz *(Conjunciones y Disyunciones)* en los que dice que los «los mausoleos musulmanes someten la naturaleza a una geometría, a un tiempo implacable y elegante (...) inclusive el agua se convierte en geometría» [1]. El agua en México no es una geometría, está en el fondo atávico de su cultura y aparece aquí y allá transformando la rectitud de la razón y sus petrificaciones, en ondulaciones, grietas y desgarros. Tanto la ciudad construida como un modelo del universo, como la meramente utilitaria, parecen refutadas por la naturaleza, en este caso por el agua. En ocasiones, más que una refutación es un diálogo entre la piedra y la flor; en otras, es una ruptura. Octavio Paz no acudió a mi memoria por azar, sino porque encuentro en su obra una respuesta frente a las corrupciones políticas y religiosas que devoran el tiempo concreto del individuo en beneficio de un tiempo mayor, de un tiempo otro. Frente a las corrupciones de las ideologías y las no menos peligrosas del lenguaje, la poesía de Paz nos ofrece una visión física y lúcida del mundo.

Lo informe, la visión de lo sin medida, aflora en su poesía determinando la forma. No hay en sus poemas una estética programática: es un arte de ver y sentir anterior a la palabra que se resuelve en palabra poética. No quiero decir que Paz no tenga o

[1] Conjunciones y disyunciones, *Joaquín Mortiz, México, 1969.*

no se deduzca de su obra una concepción de la poesía (es evidente que sí) sino que lo que la convierte en una poesía de honda lucidez en anterior a la estética.

Si he adjetivado al cuerpo de lúcido no es porque pretenda hacer una separación entre cuerpo y razón sino para destacar que el mundo de su poesía es una presencia cálida y constante de las cosas sin el aspecto retórico o discursivo que nos la convierten en abstractas: en ideas más que en presencias. Ciertamente, al hablar de la lucidez del cuerpo me refiero a una persona (los poemas no se hacen solos), pero sobre todo a un cuerpo verbal que se llama *Ladera Este, Piedra de Sol, Blanco, o El mono gramático*[2]. Cuerpo verbal y doble del mundo: al leer estos poemas oímos y vemos, tocamos y olemos correspondencias inéditas. El poeta lee el mundo con palabras que son imágenes, sonidos, lazos poéticos; presiente el orden de una realidad sin palabras, pero sólo se le hace real al sentir ese orden en las palabras mismas.

La poesía de Paz no es un discurso sobre el mundo, es un curso del mundo. El término curso se une inmediatamente en nuestra conciencia a curso ininterrumpido; pero mi expresión «curso del mundo» ha de tener una ruptura. Entre el curso del mundo y la palabra hay un vacío de nombre. Paz se ha referido en ocasiones a este vacío: es un instante sin medida, un tiempo sin tiempo. «La crítica del paraíso —escribe Paz— se llama lenguaje: la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta del mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es —en *azul adorable*»[3]. Esta visión no es privativa del poeta, en realidad puede ser común al resto de los mortales; pero mientras que algunos construyen inteligentes o enloquecidos tratados lógicos, otros hacen retórica o callan (y hay a veces más retórica en el silencio que en el decir), el poeta, decía, responde con poemas que, como en caso de Paz, lo dicho y lo indecible conviven en una misma línea. Ya lo señaló en un ensayo de 1975 Guillermo Sucre: «Hay en su poesía una mística natural: no procura alcanzar ninguna trascendencia, sino rescatar el cuerpo original del mundo»[4]. Rescatar el cuerpo original del mundo en el cuerpo concreto e individual; el cuerpo del mundo en el cuerpo de una persona que escribe otro cuerpo, hecho este último de palabras. Creo que viene a cuento traer a colación una líneas del *Poema de Sahara* citado por Paz en uno de sus libros: «Aquí, en el cuerpo, están los sagrados ríos Jamuna y Ganges, aquí están Pragaya y Benares, el Sol y la Luna. En mis peregrinaciones he visitado santuarios, pero ninguno más santo que el de mi cuerpo». El cuerpo es visto aquí como sagrado y doble del mundo.

Creo que debo hacer algunas matizaciones dentro del concepto de corporalidad que quizá me ayudarán a expresar mejor lo que trato de decir. Hay en la obra de Paz una constante presencia que podemos llamar física y que corresponde a la naturaleza y al cosmos: es el mundo de las cosas, desde el cilindro de basura con una bolsa roja en un patio de la ciudad de Delhi, a la rotación de los astros: sin instantes fijos que repo-

[2] *Toda la poesía citada, salvo la de* Árbol adentro, *(se cita por OC),* Poemas 1935-1975, *Barcelona, 1979.*

[3] El mono gramático, *1970, en OC.*

[4] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia. *Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.*

san en su propio ser y transitan hacia otros instantes donde, tal vez, el cubo de basura es un rectángulo de sombra y el astro un ojo que parpadea. Hay otra presencia física, la del cuerpo humano exaltado en su momento de mayor gravitación, el amoroso. Y por otro lado, el lenguaje entendido como cuerpo. La naturaleza y el cosmos es un lenguaje cuya sintaxis está hecha de reflejos; el cuerpo amado es, a su vez, una metáfora del mundo, y no sólo del mundo natural sino también cultural: su vientre es una ciudad asediada por el mar, su cabello es viento, sus pechos dos iglesias donde oficia la sangre sus misterios paralelos. La mujer es agua y es luna, es astro, es también ella misma, una realidad más allá de las metáforas, más allá de las palabras y los puentes. De pronto, en el poema, las palabras sienten la impotencia de la que forman parte su ser, saben que ninguna palabra toca la realidad que designa: árbol, vientre, tierra, cielo, todo está antes ajeno a las imágenes y nombres. Es un poema al que me he referido en otra parte, *Viento, agua, piedra*[5], los tres elementos pasan frente a nuestros ojos, como por arte de birlibirloque, del uno al otro en perpetua transformación. Es, verdaderamente, una transparencia. Vale la pena citarlo:

Viento, agua, piedra

A Roger Caillois

El agua horada la piedra,
el viento dispersa el agua,
la piedra detiene al viento.
Agua, viento, piedra.

El viento esculpe la piedra,
la piedra es copa del agua,
el agua escapa y es viento.
Piedra, viento, agua.

El viento en sus giros canta.
el agua al andar murmura,
la piedra inmóvil se calla.
Viento, agua, piedra.

Uno es otro y es ninguno:
entre sus nombres vacíos
pasan y se desvanecen
agua, piedra, viento.

En la primera estrofa seguimos al agua horadando la piedra, de pronto el agua es dispersada por el viento que a su vez es detenido por la piedra. En la segunda estrofa

[5] Árbol adentro, *Seix Barral, Barcelona, 1987.*

el viento es escultor en la piedra de una copa de agua, pero el agua escapa y es viento. Los dos verbos y la definición se confunden en el laberinto del oído: esculpe, escopa, escapa. Los nombres brillan y se desvanecen. ¿En qué?: en piedra, viento, agua. Son por un instante presencias que cantan, murmuran o se callan. El final del poema continúa la línea de lo que aquí estamos tratando: los nombres son unos, otros y ninguno. Los nombres, nos dice Paz en este poema, están vacíos, pero entre ellos, pura transparencia de la poesía, pasa el agua, la piedra y el viento. La fijeza de lo visto, diría parafraseándole, es siempre momentánea. Y esta momentaneidad no es engaño. Creo que en este no ver en la fugacidad de las cosas la señal de una caída radica una de las grandes aportaciones de Paz a un mundo herido por el vacío de los absolutos de las religiones, pero con herencia aún de sus procedimientos religiosos e ideológicos. Una de esas señales sería la desvalorización del instante por la conciencia de su fugacidad, lo que equivale a no aceptar la muerte. La muerte no es sólo algo que ocurre al final de nuestros días, sino también lo que media entre un instante y otro. Expulsarla de nuestra vivencia cotidiana es ignorar el tiempo presente, es tener siempre al cuerpo en otro lado, escamoteándolo retóricamente de la muerte y también de la vida. Para Octavio Paz la instantaneidad de lo real no es, pues, engaño. Recurro a tres líneas de *Ladera Este:*

El mundo es verdadero
Veo
habito una transparencia.

Volvemos a la idea anterior. Precisamente porque sabe que las palabras no pueden ser un reflejo de la realidad se convierten, en la poesía de Paz, en un cuerpo doble del mundo. Al igual que el cubo de basura rojo, el astro, la muchacha dormida y la ciudad, el poema tiene un no sé qué indecible, salvo en su propia manifestación. Que el poema tenga, como acabo de decir, un no sé qué indecible no deja de ser aparentemente una contradicción que espero despejar. Es evidente que la poesía, lo que podríamos llamar su ser, en un ser que se dice, pero lo que dice no es una idea ni una indicación ni un recetario vital, es una manifestación corporal: al oír el poema volvemos a ver el mundo, a sentir su presencia: el poema al ser leído, al ser leído con la virtualidad del poeta, se *incorpora.* En la poesía de Paz, el cuerpo no es sólo una presencia temporal sino un espacio de correspondencias. La mirada se convierte en lluvia, la risa en follaje, el hombre se transfigura en día, la mujer en noche; la noche es una mirada que es otra vez cuerpo. El cuerpo es lúcido porque es traslúcido, es el teatro de los signos y sus momentáneas certidumbres. Mundo de apariencias, pero no en el sentido pesimista que trata de trascender estas apariencias en una realidad más alta, sino apariencias celebradas. Este mundo no es amable u odiable por la existencia de Dios o del Demonio, las cosas no están vistas en función de una mecánica, gracia o determinismo, el mundo está visto a través de los ojos de la poesía que nos muestra el diálogo entre el agua y la brasa, entre la piedra y el aire. En un poema de *Ladera Este,* «Felicidad en Herat», dice que no tuvo la visión sin imágenes, ni el desvanecimiento de las formas en pura luz, como los sufíes.

Vi un cielo azul y todos los azules
del blanco al verde
todo el abanico de los álamos

y sobre el pino, más aire que pájaro,
un mirlo blanquinegro.
Vi el mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

Esta actitud de fidelidad a las apariencias es fidelidad al tiempo, pero no a una idealización del mismo. Paz enaltece al tiempo en el momento de su mayor temporalidad, el instante. De ahí que en su poesía veamos al mundo simultáneamente quieto y en movimietno. El instante lo es por negación de la extensión. El instante no está antes ni después. Pondré unos ejemplos de un bellísimo poema titulado «Cuarteto» (*Árbol adentro*). Dice Paz:

Se disipa, impalpable abecedario
la rápida escritura de los pájaros

y más adelante:

Es frágil lo real y es inconstante;
también, su ley el cambio, infatigable;

gira la rueda de la apariencia
sobre el eje del tiempo, su fijeza

La ley de lo real es el cambio: nada se detiene; lo que vemos y oímos, lo que sentimos y pensamos se transforma. Antes he dicho que el lenguaje de la obra de Paz duda, oscila constantemente, ahora amplío esa afirmación matizándola: esa oscilación no es una inseguridad sino un ir de fijeza en fijeza. Su poesía fija el vértigo de ese tenaz movimiento, es decir consagra, como se ha dicho muchas veces, el instante. No es una paralización, si lo fuera, el instante dejaría de serlo para convertirse en duración, en abstracción, en una idea o imagen que carece de muerte. Yo diría, utilizando una frase suya de una reciente entrevista con Sylvaine Pasquier, que es «el punto en que el principio del cambio se confunde con el de permanencia»[6]. Aún podemos preguntarnos cuál es ese punto. Creo que un par de versos del último poema citado, puede contestar mejor que yo:

El mar esculpe, terco, en cada ola,
el monumento en que se desmorona.

La terquedad del mar es la misma que la del poeta. Este último fija en unos versos, como el mar, la instantaneidad escultórica de la ola, el movimiento que en otro instante desemboca.

Volviendo un poco al tema del título, quiero hacer observar que Paz siempre parte del cuerpo, lo que significa que no elude la muerte sino que la integra en un mismo latido verbal y físico. En otro poema «Domingo en Isla Elefanta» escribe: .

[6] L'Express, *1988*.

Shiva y Parvati:
                    la mujer que es mi mujer
y yo
      nada le pedimos, nada
que sea del otro mundo:
                              sólo
la luz sobre el mar,
la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.

Más de veinte años después, encontramos, de nuevo en «Cuarteto», dos versos que nos aclaran a qué luz se refería:

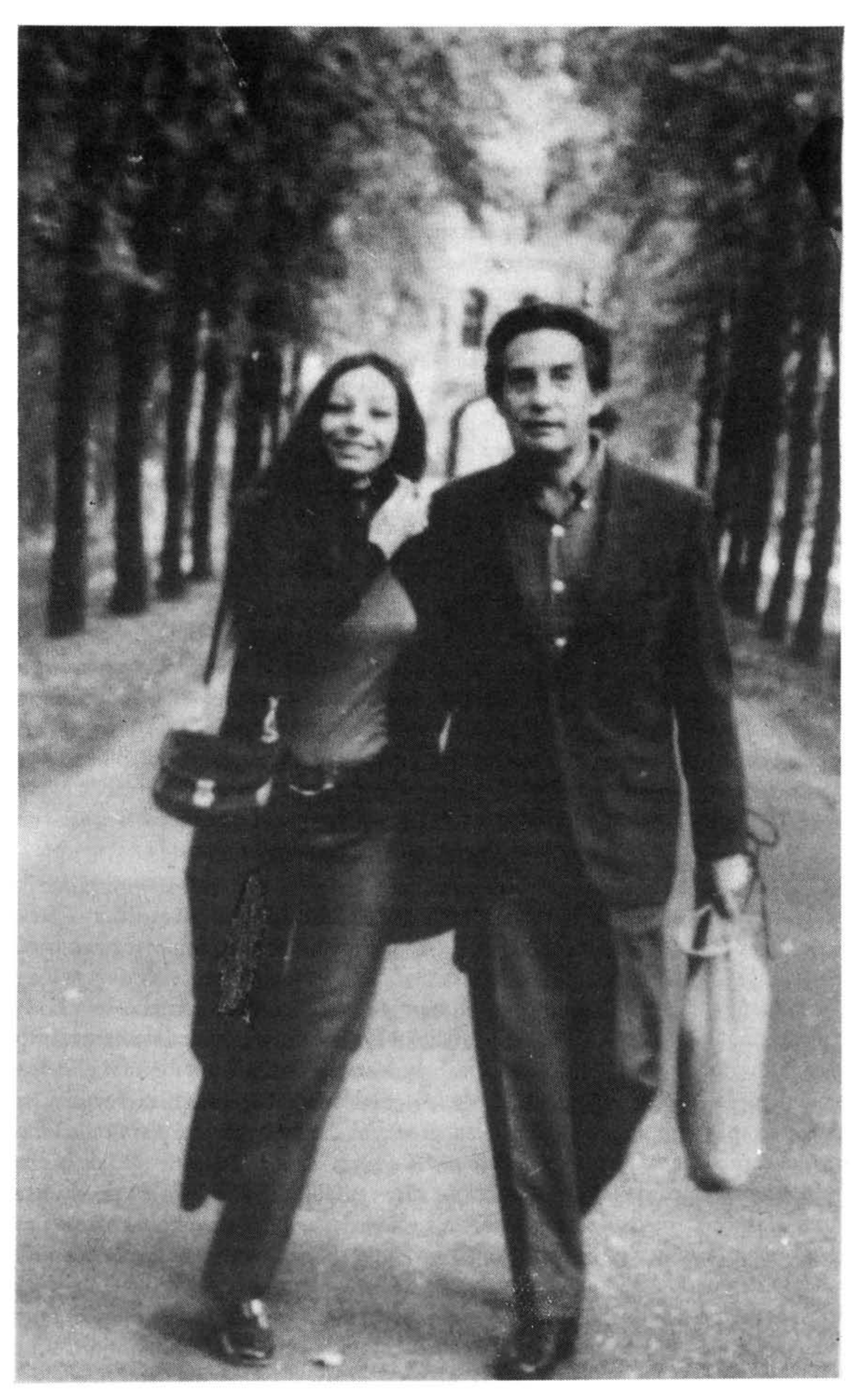
No es la luz de Plotino, es luz terrestre.

No es la luz unitiva, y por lo tanto trascendente del griego, es la luz de todos los días que dibuja el rostro de las cosas y hace del mundo reflejos en los que «nosotros sólo somos cabrilleos».

Un día (debió ser sobre 1970 en unas páginas del *El mono gramático*) Octavio Paz se encontró con una arboleda: intraducible, única y plural. Aunque el poeta siente que merecería tener nombre propio, *arboleda* designa una generalidad, es un nombre genérico; pero al mismo tiempo arboleda es una metáfora de aquello que ven sus ojos: lo que está más allá —más acá— de una realidad que no se nombra, con lo cual se concluye en algo que ya hemos tratado aquí, que las cosas y los seres no son sus nombres. Aunque no con al conciencia y lucidez crítica que podía hacerlo un hombre de nuestro siglo, Miguel de Cervantes descubrió y dramatizó en su famoso personaje, esta escisión. El voraz lector Alonso Quijano, henchido de palabras, se convirtió en Quijote: una metáfora ideal contra la realidad. El *Quijote* es el momento de nuestra literatura en el que las cosas y las palabras se separan. Las aventuras de este héroe de la modernidad son el rastreo y la confrontación dramática y paródica entre las cosas y una realidad que rehusa la identidad que le propone el signo. Cervantes, en su inagotable obra, hace que un hombre que ha perdido —para el consenso que establece la identidad— la razón entre los libros, alguien que enfrenta los acontecimientos del camino con la palabra leída, una interjección huesuda y encabalgada, un signo de interrogación meditabundo sobre la superficie delirante de la Mancha, hace, digo, que el mundo se divida en dos y la analogía se desgarre, revelándonos, en el espacio que se abre entre el drama y la ironía, un vacío de significado resuelto en ambigüedad. Para la tradición judeocristiana que se desmorona en las páginas del *Quijote*, la palabra es revelación del verbo divino: identidad ontológica que hace coincidir el ser y el nombre. En Octavio Paz las cosas no tienen nombre y nunca podrán tenerlo: enamorado del silencio, escribe en *Corriente alterna*, el poeta no tiene más remedio que hablar. A diferencia del *Quijote*, Paz no ve el mundo desde un ideal ni desde una palabra aprendida. La palabra poética, búsqueda del origen, despoja al lenguaje de sus ideas, o más exactamente, va más allá de ideas y conceptos: se transforma en presencia.

En un libro memorable de Carlos Castaneda, *Relatos de poder*[7] —autor de varios de los libros más inquietantes y bellos de los últimos veinte años—, se dice que nuestra

[7] Relatos de Poder, *FCE, México, 1974.*



Octavio Paz con Marie José (Cambridge, Inglaterra, 1971)

representación del mundo se mantiene por nuestra voluntad y que si cesamos en nuestros pensamientos, en nuestra representación, veremos rectamente. No se trata sólo de callar nuestras palabras (el oído y la vista también perciben a través de un código consensuado, aprendido), sino de *callarnos,* habitar en verdad una transparencia.

Frente a la arboleda, no del texto, la que ve fuera, Paz concluye momentáneamente con una frase turbadora: cuando el mundo se queda sin nombres «sobre la tierra no hay medida alguna». De esa realidad sin medida venimos y hacia ella vamos, esa realidad nos habita, es un silencio anterior a todo decir, posterior a toda palabra. Somos una realidad innombrable, un cuerpo que no tocan los hombres; somos, como vemos en la poesía, y en este caso ejemplar en la de Octavio Paz, un cuerpo de palabras que sólo puede ser dicho en su propia corporalidad. «La palabra del hombre es hija de la muerte», dice Paz, es la señal de «nuestro destierro del universo». Si como ha dicho con extrema exactitud, «la muerte es la gran diferencia», la poesía, fijeza que habita la muerte, es la gran conexión. En el poema, en la poesía de Octavio Paz, vida y muerte coinciden en un presente siempre perpetuo.

Termino volviendo al principio: quizás a algún lector de Paz le resulte extraño, conociendo el continuo ejercicio de la razón en su obra, su interés por la filosofía y el análisis, que yo haya llevado la lucidez al cuerpo y no a la razón... Su poesía misma, se me dirá, se aparta de una escritura pulsional entregada solamente al fluir de los sentimientos. Ante estas posibles reservas no voy a repetir lo ya dicho en estas páginas, me limitaré a señalar que los signos cuerpo y no-cuerpo, lógicamente, están en toda su obra; pero su poesía es el reverso de los nombres: no señala un cuerpo, lo hace aparecer en *azul adorable,* su lucidez es una traslucidez. El lector que lee esos poemas y escribe estas páginas, recorre ese cuerpo y sabe que su realidad es inagotable: es el cuerpo del principio, es luz de aquí, terrenal y lúcida.

La historia y el tiempo

No hay historia sin tiempo, pero tanto la poesía como la pasión, el amor o la fiesta —entre otras manifestaciones radicales— parecen postular un tiempo sin historia. Sin embargo, ese instante rescatado de la repetición uniforme, de su dependencia temporal, se despeña una y otra vez: en ese momento de caída, en verdad crítico, el hombre es conciencia de sí y sabe que está condenado a la historia; pero paralelamente, impelido por la irreductibilidad de la memoria, sabe que puede trascender esa fatalidad, sabe que puede negarla, y no solamente desde la negación de un pensamiento crítico, sino, lo que creo más importante, desde la encarnación de esa negación. Esta relación, sin duda tensa, verdadero desgarrón donde se vislumbra la laberíntica soledad de la condición humana, es una de las constantes, y estoy tentado de decir vitales, de la obra de Octavio Paz. Su desvelamiento por formular adecuadamente las preguntas fundamentales sobre esta tirantez entre ambos tiempos, está profundamente relacionado con su condición de poeta. Añado que gran parte de su obra ensayística es un puente —y uno de los más claros y bellos— hacia el poema, hacia la poesía: el lugar del desenmascaramiento de los signos. La poesía no es una máscara que oculta la realidad, sino una presencia que vemos y nos permite ver. Ya hemos visto en las páginas anteriores, cómo

la poesía de Paz se postula como una corporalidad transparente. Sería demasiado atrevido hablar de un doble del universo puesto que, como él mismo aclara, todo lenguaje es defectivo; pero hay un momento en su poesía —y en toda verdadera poesía— en el que las palabras son una suerte de corporalidad, y el lector se convierte en signo, aunque carnal. Signos y cuerpos parecen rescatados del lenguaje y de la historia y consagrados en el espacio mítico del poema.

Lo que llamamos historia, ese tiempo vivido en sociedad, ha sido encarnado siempre en diversas y contradictorias maneras. Muchos pueblos han querido vivir negando la sucesión de los acontecimientos, otros han visto en la novedad y el cambio su razón de ser. La historia de la humanidad podría verse como una continua lucha, a veces resuelta en danza (aunque siempre con pisotones) del hombre con el tiempo.

Si fuera cierto el pensamiento de que los pueblos felices no tienen historia, nosotros, los hombres del siglo XX, seríamos los más infelices de todos, porque nunca el hombre tuvo tanta historia y tan poco tiempo verdadero. La forma de carecer de historia de los pueblos arcaicos era la negación: no concebían el suceso histórico como categoría de su modo de existencia. A diferencia del hombre moderno que llega a sentir su sufrimiento como absurdo, el arcaico lo veía como desajuste de un orden mayor que, gracias a la posibilidad de regeneración del tiempo, se restablecía. La historia no era para ellos ese tren con el que torpemente la simbolizan nuestros políticos españoles, y que hay que coger o quedar definitivamente anclados en la estación: ¿para qué ir hacia inacabables estaciones venideras si todas han de repetir una primera estación total? Frente a este «terror a la historia», como lo llama Mircea Eliade, los antiguos oponían un tiempo anterior, sagrado. La «caída en la historia» era la señal de la culpabilidad humana. Culpabilidad debida, tal vez, a su abandono de lo indiferenciado. Su miedo a la novedad y el movimiento, características ambas de la historia, reflejaba su afinidad con la naturaleza, el lugar, como dijo Hegel, donde nunca sucede nada nuevo.

La ruptura con el tiempo cíclico —en cuanto a lo que concierne a la cultura occidental— se produjo a través del judaísmo. No fue una ruptura absoluta: en las comunidades agrícolas y en muchos ritos sociales actuales ha sobrevivido una cierta vivencia regenerativa del tiempo, una distancia de la linealidad a la que nos condenaba el cristianismo. La respuesta judaica cambia el tiempo sagrado del pasado al futuro: la imposibilidad de abolir periódicamente la historia se convierte en una esperanza de abolición futura. El caso es tratar de paliar la herida de la historia con algún lenitivo. Por eso Marx decía que la religión era el opio de los pueblos, porque aunque no curaba —ni la religión ni el opio— disminuía el dolor de la enfermedad, es decir, de nuestra orfandad. A partir del siglo XVII, esta carrera en línea recta de la historia comienza a tomar un sesgo algo distinto: al tiempo finito del cristianismo se opone la fe en un progreso infinito. Los albores del tiempo moderno que, como escribe Paz, ha visto la razón como fundamento del mundo, al identificarse con el cambio afirma que nada es permanente. «El principio que funda nuestro tiempo, no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio».

Lejos de los absolutos de las religiones y del espíritu de sistema de las ideologías, la poesía —la más marginal y a un tiempo la más radical de nuestras manifestaciones—

[8] El mito del eterno retorno. *Mircea Eliade, Alianza Editorial, 1972.*

proclama que su tiempo es el presente. Aunque se alimenta de los sueños del pasado y del futuro, su forma de vivirlos es, siempre, una exaltación del instante. No es nada raro, para un hombre que ha enaltecido tanto a la poesía, que su relación con el futuro sea controvertida. Paz se rebela contra el futuro. Me adelanto a aclarar lo que todos sabemos: negación del futuro como sentido de la historia no significa negación de la esperanza, del sueño, del deseo de un mundo mejor, sino proclamación de que sólo el presente es el lugar del cuerpo; y, el cuerpo, presencia y presente a un tiempo, ha sido el gran saqueado, el ninguneado, la herramienta de la religión, la revolución, el progreso y las extrañas y perversas ideas que han atribuido el sentido a la historia y no al hombre.

Vuelvo a la idea del futuro, que nos servirá para llegar a la poética del instante de Paz, un tiempo que es negación de la historia y deseo de encarnación en la historia. Los cambios, que tanto horrorizaron a nuestros antepasados, son valorados positivamente gracias a la idea del progreso. No es ya Dios quien salva al individuo sino la sociedad en su incesante perfección. El hombre no se identifica con el cosmos o la naturaleza, sino con la historia. «El trabajo, dice Paz, sustituye a la penitencia, el progreso a la gracia y la política a la religión». Lejos de liberar al presente, la idea del progreso lo vacía de contenido, lo condena a ser un eslabón desechable.

Es sorprendente —pero no es el único historiador ni intelectural que piensa así— que Edward H. Carr[9] haya dicho que la «historia sólo puede ser escrita por los que ven en la historia misma un sentido de dirección». «Una sociedad, dice el mismo, que ha perdido la fe en su capacidad de progresar en el futuro dejará pronto de ocuparse de su propio progreso en el pasado». Bien, no estaría mal; tal vez así, no viendo el pasado como un momento de nuestro «progreso» comenzaríamos a dialogar con él de una manera más real y benéfica: ver en el pasado la pluralidad de lo que somos, ver aquello que Paz tanto demanda en su pensamiento crítico y que es presencia en su escritura poética, el otro, lo otro, el lugar del diálogo.

Siempre que un hombre ha visto con buenos ojos el ahora, han venido cientos a llevarse su ahora al pasado, a decirle que en realidad es una caída o una repetición, o bien que ese momento suyo ha de ser sacrificado en aras de un tiempo venidero mucho más rico. «El principio del deber para con la posteridad, escribió J. B. Bury, es corolario de la idea del progreso»[10]. Una de las características de este deber, digo yo, ha sido el sacrificio, y la víctima, el presente, o dicho con más claridad, la vida misma. Pero afirmar un saber en el que prevalezca la primacía del presente no es todo. Ese saber, piensa Paz, se habrá de fundamentar en una poética. «Me atrevo a decir que esa poética sería la del instante». Para Paz la imaginación poética es anterior a la religión y es el fundamento de lo sagrado. En esto coincide con E. Cioran cuando dice que toda religión es una decadencia de un saber. Ese momento primigenio al que señala el poeta mexicano, aún no sometido a la totalización y codificación religiosa, ese instante en el que «todo era cuerpo», como escribe Norman O. Brown, es el del poema[11].

[9] ¿Qué es la historia? *Edward H. Carr, Planeta-Agostini, 1984.*

[10] *Citado por E. H. Carr. op. cit.*

[11] El cuerpo del amor, *Norman O. Brown. Planeta-Agostini, 1986.*

Uno de los grandes problemas que ve Paz en nuestro tiempo es la «desaparición del tú como elemento de la conciencia». Esto nos remite al pensamietno de Antonio Machado que tanto le impresionó: el que se refiere a la «esencial hetereogenidad del ser». La soledad del hombre moderno está en relación con su incapacidad para sentir y vivir todo aquello que es otredad en él mismo. Frente a este sentimiento verdaderamente desolador, Paz reivindica la poesía como búsqueda de los otros y descubrimiento de la otredad. El gran hallazgo del hombre moderno, la conciencia de la historia, se ha convertido «en pregunta sin respuesta sobre el sentido de la historia». La pregunta central del hombre histórico se refiere a la causa y el sentido de los cambios, y esa pregunta no puede ser contestada por el gran mito moderno paralelo al del progreso, la técnica. La técnica carece de filosofía: sus novedades no nos dan una imagen del mundo, se proyectan hacia un futuro que no acaba de revelar su sentido. Paz ve, no sin ironía pero con expectación esperanzada, un valor positivo en esta operación de la técnica: al fin «la conciencia de la historia —dice— se ha revelado como conciencia trágica; el ahora ya no se proyecta en un futuro: es un siempre instantáneo».

En este instante que es un siempre resuena aquel esplendoroso verso de Lope —«llamar a lo que es temporal eterno»—, y en él, el autor de *Piedra de sol* ve la gran apuesta de la poesía, del tiempo de la poesía: ser deseo de encarnación en la historia, es decir, la poesía como tiempo vivido por todos.

En *Los hijos del limo* explica que, desde el romanticismo alemán, la poesía es un «intento de abolir la contradicción latente en el poema: ser afirmación y negación de la historia». Creo que esta relación es la misma que hay entre habla y poesía. Esta última es, según afortunada definición de María Zambrano, «palabra desasida del lenguaje»; la poesía es el momento en que la lengua extrema sus poderes y se transforma. Es «un instante y jamás». Esta capacidad de revelación no pertenece, obviamente, sólo al poema. En *El laberinto de la soledad* Paz ha mostrado que cuando la fiesta, la revuelta o el amor irrumpen en la historia, ésta se transforma en tiempo primigenio debido al cual, la promiscuidad solitaria, el pragmatismo y la moral estallan, los hombres por un momento viven como aquella pareja de su poema *Piedra de sol* que en medio del estertor de la guerra, al desnudarse y abrazarse, «saltan el tiempo y son invulnerables,/ nada las toca, vuelven al principio,/ no hay tú ni yo, mañana, ayer, ni nombres,/ verdad de dos en sólo un cuerpo y alma».

Por el lado de la filosofía, nos dice, el marxismo ha sido «la última tentativa del pensamiento occidental por conciliar razón e historia. Las dos tradiciones ausentes que un pensamiento revolucionario tendrá que tener en cuenta, son la libertaria y la poética, entendida esta última como experiencia de la otredad».

Si de verdad hemos llegado a considerar el tiempo como un «siempre instantáneo», como un vivir al instante, entonces estamos sentados sobre una bomba: si los actos no tienen como fin el progreso de la humanidad, si la historia no es una prueba a cuyo fin se alcanza el reino prometido, si este tiempo no repite ningún tiempo primigenio, el tiempo de los tiempos donde se asienta el sentido, sino que es único, entonces el hombre está enfrentado, al fin, a sí mismo, a su mortalidad y a su libertad. Ante la visión de este tiempo en el que comienza —según escribía Paz en 1967— «la revuelta de las realidades reprimidas» —y yo añadiría que suprimidas— se alza un reto nada pequeño,

y dudo que tengamos el suficiente temple trágico para tensar ese arco sin que nos fallen las fuerzas, y, sobre todo, sintiendo que el arco, el hombre y el blanco son un mismo momento de una vibración del tiempo. El mayor enemigo siempre ha sido el miedo y ante él, el camino hacia los absolutos, las abstracciones y las simetrías parece ser el más abierto. También el más irreal.

Vuelvo al tema ya para cerrarlo (abrirlo), generalizando el pensamiento de Paz: en el principio todo era cuerpo, pero estalló en millones de fragmentos: las religiones se encargaron de repartirse el botín, la razón criticó todos los mitos y se sentó en el centro del festín de la historia, adoptó formas geométricas e «hizo de las revueltas revoluciones», y de éstas, según expresión acertada de José Moreno Villa que Paz aplica a los sueños geométricos de la razón, «inicuas simetrías». Tal vez sea la poesía, en el amplio sentido de esta palabra, la llamada a hacernos ver y sentir de nuevo aquel cuerpo, este cuerpo. En realidad lo hace, pero su misión, por ahora, es marginal. No hay otro paraiso, nos dice Octavio Paz, que el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética: tanto el uno como la otra transforman «los cuerpos en surtidor de correspondencias instantáneas». Pero, advierte, sólo a condición de olvidarse de sí mismo. No hay fiesta sin sacrificio. El hombre, de nuevo, parece alcanzar el centro del laberinto: el rugido que desveló sus noches era su propio yo amplificado hasta el delirio: es el gran muro, el tótem sobre el que se han edificado grandes mausoleos e infinitas soledades. El reconocimiento implica un movimiento hacia los otros, hacia lo otro. En el centro de ese gravitar hacia el mundo late un sentimiento que aún no he nombrado: su nombre, desgastado, maltratado, sacado a subasta y puesto en las rebajas de los grandes almacenes, es amor. Es un sentimiento antiguo y creo que Paz estará de acuerdo en que deberíamos volver a inventarlo.

El abrazo amoroso, el instante de la poesía —dice en esta cita algo extensa de *La nueva analogía*— «es el momento de la gran abstracción y de la gran distracción: somos el centelleo de un vidrio roto tocado por la luz meridiana, la vibración de un follaje oscuro al pasar por el campo, el crujir de la madera en una noche de frío. Somo bien poca cosa y, no obstante, la totalidad nos mece, somo un signo que alguien hace a alguien, somos el canal de transmisión: por nosotros fluyen los lenguajes y nuestro cuerpo los traduce a otros lenguajes. Las puertas se abren de par en par: el hombre regresa. El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones en el lugar de la reconciliación».

Después de estas palabras de Paz creo que debo finalizar. Coincido con él —entre una infinidad de cosas— en ignorar el sentido de la historia, y tengo serias dudas del valor del hombre para reinventar el amor. Sin él, el mundo de los otros y de lo otro, jamás será «el lugar de la reconciliación». Pero a pesar de este pesimismo, entre las inusitadas revelaciones de los ensayos de Paz y, sobre todo, de la reverberación verde y dorada de sus versos, he oído algo que todo gran poeta ha de recordar al lector, algo que alguna vez supe y había olvidado: que «cuando todo calla el cuerpo habla en silencio» (Norman O. Brown).

Juan Malpartida

Aproximación a un poeta turco contemporáneo: Ilhan Berk

Panorama general

En 1839 tiene lugar en Turquía un movimiento de reforma política y social, el Tanzimat, cuyo empuje alcanza a la literatura, iniciándose entonces un proceso evolutivo que casi cien años después dará como resultado un esplendoroso renacer, concretamente en el terreno de la poesía. Durante muchos siglos coexistieron en la poesía turca dos corrientes claramente diferenciadas, la llamada poesía de Corte o de Diwán, cultivada en las esferas aristocráticas e intelectuales, y la popular, propia por una parte de los trovadores, que improvisaban acompañándose de un instrumento, y por otro de los místicos derviches. Si éstos escribían siguiendo el metro silábico preislámico, y la creación de los trovadores se estructuraba en estrofas de cuatro versos de rima flexible *(Kosma)* la poesía de Diwán —que fue la verdaderamente representativa—, por sus orígenes vinculada a la poesía del Islam oriental, árabe y persa, adoptó el discurso rimado y métrico que caracterizaba a dicha poesía, utilizando incluso los metros cuantitativos *(aruz)*, aunque el idioma turco carecía de vocales largas naturales. El poema «estaba formado por *misra,* versos métricos, de ritmo idéntico. La base del poema era el *beyt* o dístico, una unidad autosuficiente en cuanto a sintaxis y contenido, con una leve conexión con los otros dísticos, exceptuando lo referente al metro y la rima» [1]. Las dos características principales de la poesía de Diwán eran los juegos de palabras y los juegos de sonidos, y el idioma utilizado —al contrario que en la poesía popular que estaba escrita en turco puro— una mezcla de turco, persa y árabe.

Esta estrecha vinculación a Oriente empezó a perder su carácter exclusivo en la época del Tanzimat, si bien «su empuje occidentalista —dice Solimán Salon[2] / .../ no pudo alcanzar una verdadera síntesis». Sencillamente se abría una rendija que dejaba correr nuevos vientos. En 1859 se publicaron las primeras traducciones al turco de poesía francesa, poesía cuya influencia sería decisiva. Dos son los nombres que hay que señalar en relación a este momento: Abdülhak Hâmit Tarhan (1851-1937), que fue el primero en romper con el empleo de la *misra* y utilizar formas más fluidas, y Tervik Firket (1867-1915), el gran poeta del movimiento Nueva Literatura. En la evolución de la trayectoria por ellos iniciada fue fundamental la fundación de la República turca, que tuvo lugar tras la Guerra de Independencia (1920-1923). «El imperio desmembrado se ve reducido a su elemento esencial, original: el turco. El pueblo turco se vuelve hacia

[1] *Nermin Menemoncioglu,* The Penguin Book of Turkish Verse, *Londres, 1978, pág. 38.*

[2] Poetas Turcos Contemporáneos, *Madrid, Ediciones Rialp, 1959, pág. 12.*

sí mismo. La lengua turca vuelve a entronizarse. Al mismo tiempo, después de 1923, la poesía turca recupera su personalidad. En efecto, durante los años siguientes, el verso silábico sustituye definitivamente al verso métrico»[3]. Surge entonces el movimiento poético *Fedjri-Ati* (Aurora del porvenir), encabezado por Ahmet Hasim. Introductor, junto a Yahya Kemal del simbolismo y las demás corrientes europeas del momento en la poesía de su país. Ahmet Hasim, sin rechazar el libre uso de elementos árabes y persas, buscaba la expresión de estados de ánimo, adoptando la imagen como vehículo del contenido emocional del poema. Su influencia en la poesía turca actual ha sido considerable. Yahya Kemal, a su vez, utilizando un verso clásico, reflejó en sus poemas la simbiosis del ritmo, fraseología e imágenes antiguas con el lenguaje hablado, y dijo de sí mismo que era «el futuro con raíces en el pasado»[4].

El primer poeta que escribió en verso libre, sin embargo, fue Nazim Hikmet, en su libro *835 líneas* (1929), constituyendo su obra a la vez una reacción a la poesía clásica y a la nacionalista, que carecía de originalidad. A partir de este momento la evolución se hizo ininterrumpida, por un lado merced a poetas como Behcet Necatigil y Fazil Hüsnü Daglarca, creador éste de un lenguaje poético nuevo que se basa exclusivamente en el hondo conocimiento de la lengua y la poesía populares, y por otro debido al empuje de tres jóvenes poetas, Orhan Veli, Oktay Rifat y Melih Cevdet Anday, que influidos por lo mejor del surrealismo, en 1941 dieron el paso definitivo hacia una poesía diferente, con la publicación de un libro-manifiesto, *El extraño,* que se oponía abiertamente a la poesía tradicional tanto por lo que se refiere al contenido como al ritmo, técnica e imágenes, incorporando un estilo sencillo y directo, susceptible de llegar a la mayoría. Estos tres poetas constituyen la base de lo que se ha llamado «Primer Nuevo Movimiento».

A esta etapa de buscada sencillez expresiva sucede otra en la cual se tiende a una poesía cerrada —se le da el nombre de «oscura-difícil»—, más o menos abstracta, a veces ininteligible, donde además se persigue la combinación fónica de las sílabas; es la tendencia llamada «Segundo Nuevo Movimiento», y entre los poetas que la cultivan destacan Edip Conserver, Cemal Sureya e Ilhan Berk. Estos poetas no se mantienen, sin embargo, de modo inmutable dentro de la línea del movimiento, sino que evolucionan hacia una mayor claridad, mientras, como contrapartida, en su madurez, Oktay Rifat y Melih Cevdet Anday (Orhan Veli murió en 1950), alejándose del estilo que predicaron en su juventud, adoptan uno más personal y de mayor complejidad. Por otra parte, no deja de ser curioso que, como dice Nermin Menemencioglu, en estos últimos años «se ha producido un nuevo despertar del interés por las posibilidades modernas de la prosodia del *Diwan* (en la obra de Uya, Necatigil, Süreya, Berk, y más particularmente Attila Ilhan)»[5].

[3] *Akil Akson,* Nouvelle Poésie Turque, *Monte Carlo, Les cahiers des poètes de notre temps, 1967 (?), pág. 13.*
[4] *Citado por Ilhan Berk en una conferencia de la cual me envió copia a máquina sin fecha ni lugar donde la pronunció.*
[5] Op. cit., *pág. 51.*

Ilhan Berk, la perpetua juventud de la palabra

La figura de Ilhan Berk, cuya poesía se ofrece por primera vez vertida al castellano en estas páginas, aunque integrada en el «Segundo Nuevo Movimiento», rebasa cualquier delimitación. Desde que en 1935 empieza a publicar, evoluciona continuamente, enriqueciéndose con todos los materiales de aluvión a su alcance. Ilhan Berk nació en Monisa en 1918 y se educó en Balikesir y Ankara, donde concluyó sus estudios superiores en el departamento de francés del Instituto de Educación Gazi. Ejerció primero a la enseñanza en diversas escuelas de Anatolia, y luego trabajó como traductor en el Banco Estatal de Agricultura hasta su jubilación, en 1970. Desde entonces vive parte del año en Estambul y el resto en Bodrum (antigua Halicarnaso), entregado a la literatura.

Todos los poetas escriben con el sentido primero de las palabras, es decir, con su infancia; con palabras fugitivas, pícaras, ociosas, rebeldes.

Y con la juventud de las palabras viejas...
Esto es la sabiduría en poesía [6].

Esta afirmación de Ilhan Berk responde a toda una actitud frente a la creación poética, una actitud de continuo renacer, continua disposición de asombro. Interesado en un comienzo por el silabismo, hacia 1940 escribe una poesía realista de gran fuerza, para pasar acto seguido a formar parte del mencionado «Segundo Nuevo Movimiento». Talat Sait Halman resume de este modo su evolución: «Pocos poetas en Turquía han sido tan atrevidos y permanentes en sus innovaciones como Ilhan Berk. De joven denunció las convenciones literarias y toda formulación abstracta: después se convirtió en el principal representante de la poesía «sin sentido». Tras haber sido el más europeizado de los poetas turcos, renunció a la influencia europea para defender la estética del verso otomano clásico que había rechazado en su juventud. Al final de los años sesenta y principio de los setenta, Ilhan Berk defiende la poesía visual [7]». Lector entusiasta tanto de Francis Ponge y de René Char como de Cavafis, sin perder su identidad turca, Berk ofrece una poesía que resulta atractiva para nosotros sobre todo por la fusión de pasado y presente, de tradición oriental y modernidad occidental. Se trata de un mundo poético donde tan pronto ocupan el primer plano los objetos o el material literario (las letras, los signos de puntuación) como los sultanes, cazadores, mujeres hermosas, galeones, pájaros, lobos de mar, el cielo, los árboles, la torre de Galata, los barrios de Estambul, un niño, un gato... todo ello en ocasiones a modo de miniatura unidimensional.

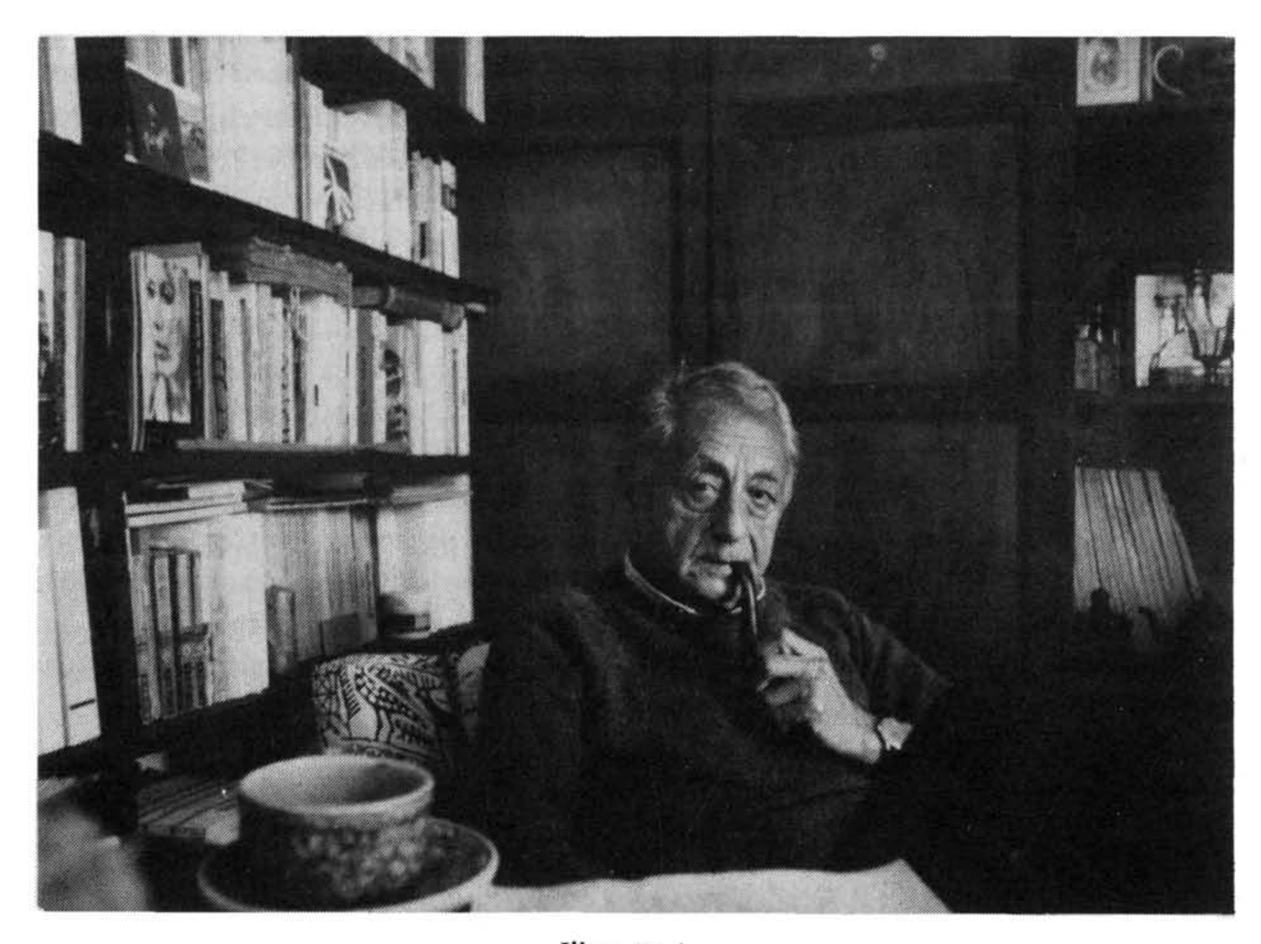
Traductor del francés, particularmente de la poesía de Rimbaud, y ensayista, Ilhan Berk es autor de varias antologías de poesía turca y europea. Ha recibido los más altos galardones otorgados a la poesía en su país, como el de Poesía de la Radio-Televisión turca en 1970, el de la Real Academia Turca en 1979, el Becet Necatigil en 1980 y el Yeditepe en 1982.

[6] *«Historia secreta de la poesía», del libro* Veterano del mar. *Estambul, 1982.*

[7] *Artículo sobre el libro* Senlikname, *recogido por Ilhan Berk sin fecha ni procedencia.*

Entre sus obras cabe destacar *Estambul* (1947), *Günaydin Yeryüzü* (Buenos días tierra), *Galile Denizi* (Mar de Galilea), *Asikane* (Amorosamente) y *Deniz Eskisi* (Veterano del mar), estas cuatro últimas reunión de varios libros publicados ya por separado desde 1952 hasta la actualidad. Ilhan Berk como otro de los poetas turcos contemporáneos más interesante Bedri Rahmi Eyuboglu, es también pintor y por ello no sorprende que a veces, como en la amplia serie titulada *Litografías,* sus cualidades plásticas se impongan, y surja el poema como una visión iluminadora, en ocasiones fugaz como un relámpago, si bien no por fugaz menos seductora. El lector, generalmente, se siente atraído hacia el poema como por un aroma, lo sigue y entra en él dejándose cautivar por el panorama que se le ofrece, tan lleno de frescura. Son también palabras de Ilhan Berk: «Los poetas se parecen a las alondras que vuelven con una brizna de hierba en el pico. Pero su nido es el cielo. Viven allá arriba. Cruzando el loco azul del cielo, suavemente dejan en él su carga./ Abajo, lo que se oye de vez en cuando, son estos murmullos. Lo que se oye y lo que queda.»[8]

Clara Janés



Ilhan Berk

[8] *«Historia secreta de la poesía»,* op. cit.

Oscuridad del sábado

Ilhan Berk relata el sueño de la Torre de Galata

Soy una torre de Estambul. Prendí fuego a Estambul una mañana. Quemé la primera calle, donde vivía ella. Todavía recuerdo a un niño y a una mujer medio desnuda y una noche; todavía se rezagan en mi memoria. Quemé los pájaros y los árboles; habíamos llegado a creer que los pájaros y los árboles eran incombustibles, ¿verdad? Pero de todos modos los quemé. Vi su boca que no abandonaría por el mundo entero. Su boca seguía recordándome ríos, tiendas, soles, trenes, bazares. Toda la noche sus brazos prendieron fuego a los ardientes ríos como si no estuviéramos en el mundo toda la noche.

Quizás estábamos en esas mañanas no tocadas aún
por la mano de Ivi. Esto es lo que yo decía.
Quisiera que hubiéramos plantado las flores dije.
El mar ha permanecido envuelto bastante tiempo ya.
Abrí el mar.

(Me llevé a los hijos del sultán Ahmet II a ver los cielos de Leyla Hanin, la poetisa.)

Arma Virumque Cano
(Virgilio)

I

Oscuridad del sábado

Caminaremos durante un milenio
Saldremos primero a una calle.

Un genovés me traerá noticias tuyas
Te esperaré completamente desnudo

Pueden vernos desde Santa Sofía
No hay nadie que no nos vea

La oscuridad del sábado
Mira fijamente la Iglesia polaca

Hemos esperado durante un milenio
Por primera vez estamos juntos en un poema

Dejando sus prendas a la noche
Correrán con nuestras noticias al sultán Mehmet

No puedo decir espero poder verte de nuevo
Pues nunca más podríamos volver a vernos.

II
Murallas

Sois de estirpe real
Yo nada sé de imperios.
Un día nos encontraremos en los bazares.
En los bazares Constantino VI, la mano de San León, las sandalias de Cristo
  Y esa cara de no sé qué en los bazares.
Ante las cosas se levanta el obelisco godo,
  El sol del monasterio de Balikli se levanta ante las casas
Estambul no había caído todavía y se freía buen pescado.
Estambul no caía en modo alguno.

Retiramos de la circulación todas las monedas que sellamos
  con nuestro propio nombre y no
Volveremos a acuñarlas.

No aceptamos ni los medallones de Beato Majano ni los de Paolo Bellini, los rechazamos todos.
No necesitamos murallas nadie necesita murallas
Eso es desde luego cierto nadie necesita murallas en realidad
Vuestros antepasados levantaron murallas más que suficientes
Más que suficiente infelicidad tuvimos
Estambul no volverá a verme nunca más.

III
Menos

Una mañana nos despertamos para encontrar todas las puertas
  cerradas y todas las calles ocupadas
No es cosa fácil recobrarse

Temo que las calles ya no se alarguen más y acaben en algún sitio sin ti
Que sin ti ni una ventana pueda abrirse ni un mar pueda espontáneamente llegar a detenerse ante tu casa
Ni la lluvia pueda pensar en caer de repente sin ti
Si te fueras dónde podrías ir no lo sé aún
Quizá vivir en Bizancio esté bien o quizás esté mal o quizá ni siquiera pueda decir esto
No me gustan las calles sin tiendas ni cafés ni me gustan tampoco las habitaciones ni los muros
No me gustan ni pizca los reyes
Supongamos que lo que dijiste resultara cierto, demos por sentado que primero saliste de nuestras calles
Nada de pebeteros nada de pescado friéndose
Tú estás en una calle
Todo lo declaré ausente verdes lechugas y membrillos y el color de la pobreza
Un montón de cosas no irá a los hombres no en un día
Qué más quieres lograr ya estás aquí
Constantino VI te ha concedido todas las aguas
Esto no es cambiar el universo
No lo es.

IV
Mapa del cielo

Una noche nos hallábamos en el negro cielo
Contemplando el firmamento entero de noche
San Pablo pasea en paños menores
Y el pensamiento de Constantino está enfocado al mundo
Aquí León II está más solo que nunca
Y un galeón navega despacioso
Las aguas son legión las aguas están inmóviles
Nada existe allá arriba en el firmamento
Tristes rebaños de hombres se aburren

Un día tú y yo juntos vemos esto
Un día tú no estás y ese día no hay nada.

V

La Puerta de Ahmet I

Todo masivas procesiones de fuegos y asesinatos y muertes y masacres
En una noche así me das voces
Dijiste basta de estas ruinas y estragos y enemistad que acaben
  en la puerta de Ahmet I y nunca vuelvan a levantar cabeza
No conozcamos por más tiempo el matar
Da un paso y una extensión se abre ante nosotros de tal amplitud
  como para no disminuir nunca
Los fuegos no ofrecen solución las masacres no arreglan nada
Mira qué lejos de ti estoy y a pesar de ello nada cambia
Nuestro despertar una mañana nada estropea nada mejora
Sólo amores me arrastran sólo amores me llevan a lugares
  que nunca conocí.
Caminamos caminamos y ya nos detuvimos.
En la puerta de Ahmet II
El mundo fue conquistado una vez más.

VI

Invitación

No me grites te veo
En cuanto sofoque el fuego acudiré.

Lucrecio o de la naturaleza de las cosas

En la Roma esclavista
cuál de esas cosas no sufrió Lucrecio.
Por decir
  inclinándose sobre las más finas vetas de la poesía
(como uno se inclina sobre un hombre de la cabeza a los pies)
«Nada, de la nada, llega al ser,
Y del ser, nada va a la nada.»

Pero así nosotros nos enteramos de que el cielo se puede analizar
Y así decreció el tiempo-muerte

Ahora si el agua corre decimos que el agua corre
Y abrazamos la juventud del agua

Del mismo modo que el agua refleja su esencia
Así Lucrecio reflejó su yo.

Litografías

Becada

—Yo soy septiembre. Quién eres tú, dijo el laurel.
La becada se desvaneció en vuelo.
Voy buscando la voz.

Verano

El verano sale
a dar una vuelta. Tímido en el umbral
se desnuda
para entrar en este poema.

Dibujo

Dos caballos pacen
en la hierba seca,
una mujer tiende la ropa.
Sin saberlo aumentan la llanura.

Un lápiz, un pincel

Solimán el Magnífico está ya siempre pensativo. Su nariz es aguileña y sus dientes irregulares como en el dibujo.

Selim II lleva zapatos amarillos. Pisa un camino de piedra.
Cuando se va de caza un hombre sostiene con su diestra la diana.

Todo lo que viste Barbarroja es azul claro. Si levanta la mano, si se sienta, se sienta como en el dibujo.

Carlos V está ya en el papel y no estará en otro lugar, tampoco estará en otro lugar.

Nunca sabremos la altura de Yavuz.

Ahora, cuando un domesticador de pájaros se para y se atusa
los bigotes y anda, camina al modo de Nigari.

Ahora, en Galata, un mar del siglo XV penetra en las pinturas de Nigori.

Un lápiz, un pincel, un papel se sienten reprimidos.

Visitando a la madre del poeta muerto

«Papeles, libros», dijo ella, «dondequiera
que ponga la mano. Aquí un poema inacabado,
mas aquí otro que está milagrosamente completo.
¿No estaba todo en los versos, además?
En este poema el cielo palidecía.
Y en éste una calle
iba y venía;
y así sobrevivíamos.»

Su voz
que parecía llegar desde muy lejos
vagaba en aquellas estancias que el silencio paseaba
Después nos enseñó un libro que se había quedado
abierto en el escritorio del poeta, el último que hojeara:
«Estaba sentado aquí, leyendo este libro,
y entonces lo vimos deslizarse y caer de sus manos.
Esto fue todo.»
Y esto fue lo que ella dijo
ocultando con las manos la cara como si
la sombra de una nube pasajera hubiera cambiado de posición.

Ilhan Berk

Versión: **Clara Janés**
Revisión: **Lüfü Tokatliogliu**

Las capsulitas rojas

Ayer, sábado, se me cayó al suelo una de las capsulitas encarnadas y botó sobre el irregular parqué de la habitación como una pelotilla diminuta. Observé lo hermosamente que surcaba el aire —lo vacío— con sus saltos y entonces, abrí el frasco nuevo y me metí con cuidado otra cápsula en la boca, despacio, poco a poco, agarrándola bien entre los dedos, me acerqué al grifo del lavabo y la tragué. Cuando la cápsula estaba ya en lo más profundo de mi ser, caí en la cuenta de que su superficie había cedido a la presión de mis dedos como si fuese vacío íntegro y a la vez, pensé en lo raro que había resultado el rebotar de la que se fue al suelo, *tacatacatacataca,* como una pelotilla de celuloide de las que se usan en el tenis de mesa, y tomá el frasco de nuevo, coloqué todas las capsulitas sobre mi libro y las fui abriendo, una por una. En el interior de todas ellas distinguí el vacío total del que nos habla Leucipo.

Yo me había resignado a aceptarte como eras; pasaba por alto hasta que me dijeras que en sueños —en mis horas de siesta, claro—, churritaba como un verraco.

—(Que, ¿qué?

—Que churritas como un verraco, verraco, verraco...)

Tuve que acudir al diccionario para averiguar qué carajo era aquello de churritar; hacía caso omiso de tus veleidades, aunque siempre, siempre, atribuía a la insensatez de tu conducta el malestar absoluto que me cogía por el cuello y amenazaba con ahogarme, cuando te despedías de los amigos besándoles allí donde cayesen tus labios:

(—Pero, mujer, comprende, si quieres besar a los tíos, no apuntes a la boca, siempre das en lo mismo, en cambio a las amigas no hay porqué besarlas en la frente o en las orejas, joé...

Y tú que sí estabas hasta los pelos, que si te trataba como a una lumia y que podía decir lo que me viniese en gana porque mi opinión te tocaba un pie).

Andábamos estudiando tercero de filosofía pura y fue sobre el volumen de *Los Presocráticos,* de Kirk y Raven, donde vertí el contenido del frasquito de cápsulas encarnadas y descubrí el más reciente y es posible que el peor de tus engaños. Estaba repasando la historia apasionada de los atomistas, Demócrito, Leucipo, ya bien metido en materia, y pensaba aún en ti. Yo quisiera ponerte en caracteres griegos el párrafo de *La Gran Ordenación del Cosmos* que me arrancó la atención del libro para fijarla de nuevo en tu persona hasta dar en un intento de análisis de tu nueva falacia, pero escribir estas líneas en griego complicaría la existencia al infeliz cajista de la imprenta, porque esto aparecerá a la luz del sol, vaya si aparecerá, mi muy respetada Laura Arenales Luque. *Al moverse los átomos colisionan y se entrelazan de tal manera que se unen en un estrecho contacto mutuo, pero no llegan a generar de ellos, en realidad, substancia*

de ningún tipo... pues es de una ridícula ingenuidad suponer que dos cosas pueden alguna vez llegar a convertirse en una. Es atributo de los átomos el que se mantengan juntos durante cierto tiempo, pues así se obtiene el asimiento y entrelace de los cuerpos primarios; porque unos son angulosos, otros ganchudos, otros cóncavos, otros convexos y otros, en fin, ofrecen otras innúmeras diferencias; así hay que pensar que sólo se mantienen unidos hasta que una necesidad procedente de lo circundante los sacuda y los disperse hacia afuera...

Pensé otra vez en tu mentira y me dije en voz alta:

—Al carajo, a la *rue*... Ve con placebos a tu señor padre, Laura...

Cerré el libro de golpe, aplasté entre sus páginas tus cápsulas rojas, me llevé las manos a la frente y estuve así quizás horas. Pensaba en ti y en Demócrito, un ventajista, un heredípeta como tú, que se apuntaba a todas con tal de cargar su propia alforja con ideas, doctrinas y aún libros de los demás. Y al pensar en ti, claro, te llegaste a mi recuerdo y te vi en carne y hueso, con tu larga cabellera del color de los tirsos, tu piel más bien áspera y pecosa, tu pequeña nariz, tus ojos verdeantes, tu figura que sacaba de quicio a todos los compañeros y profesores de la Facultad, porque eres alta, de carnes escurrida y pecho leve. Parecía flotar sobre este mundo, quizá *porque el fuego, expulsado, por tener menos peso, se mueve hacia arriba y parece ligero,* eso lo he leído hoy mismo creo que en el propio Demócrito, ve tú a saber de quién será la cosa.

Me pregunto, en efecto, dónde estarás, en qué compañía, en qué cama. Naturalmente, Laura, una tiene derecho a vivir; naturalmente, una tiene que aguzar el ingenio para sobrevivir de la compañía de un estudiante de buena familia y con renta fija —qué aburrimiento—, al mes; naturalmente que debe resultar insoportable aguantar a un pájaro al que la vida, por mor de mala salud, ha convertido en pared de hostigo; naturalmente que estás hasta los pelos (qué expresión ordinaria, tía...) de mis súbitos malestares, de mis taquicardias extrasistólicas, de mi totalitaria e impredecible distonía neurovegetativ of course...

Yo jamás te engañé. Cuando te pedí que vinieses a compartir conmigo mis palacios de invierno (desgraciado Verlaine) no te oculté nada, me conocías desde hacía más de dos años, hasta el punto de que un día en que me dio fuerte la taqui, te ofrecí a palpar mi pulso y me dijiste muy feliz que estaba más que bien, que me iba rápido como una centella y que el que más corre llega, sin duda alguna, el primero... Mira, te hubiese dado así, en mitad de la boca... Yo como un imbécil en mitad del pasillo de la Facultad, a la vista de todos, con un brazo despegado del cuerpo, mi muñeca en tu mano, tus ojos en el reloj-pulsera, diciendo:

—Estás muy bien, te late el corazón cada vez más de prisa, tío, y además, de vez en cuando se te para, menuda juerga que te traes por los adentros... Uno, dos tres, parón, uno dos tres, parón, uno dos, parón, que cosa divertida, oye.

La primera vez que entraste en casa (ya no volverás a hacerlo, mala pécora, zorra), te posesionaste de ella, ahí estabas tú, comandanta en jefe, capitana en plaza, ordenando a Eugenia, la pobre portera, que nos subiese un lebrillo de agua bien caliente, y luego a mí, con voz imperiosa:

—Anda, Jorgito, sé un sol, quítate la chaqueta que te voy a dar un baño de pies en agua hirviendo que te pamposará, hale, recuerda lo que decía Heráclito acerca del frío

y del calor, de lo idéntico y no idéntico, de lo armónico y no armónico. Está clarísimo, amor, ¿no te parece?

Y yo que sí, muy claro. Cuando llegó Eugenia con el lebrillo, me ordenaste que me quitara los zapatos y los calcetines y que me subiese hasta las rodillas las perneras de los pantalones y te obedecí, lo hice, y en mi atoramiento di en ignorar las palabras de Eugenia, «cuidado señorito, que está que arde» y me metí en el recipiente y joé, las pasé putas, tu sosteniéndome por los hombros en el interior de la perola, ajena a mis sufrimientos y quemazones, hablando con la portera de que si era o no extraño que una empleada de hogar se llamase Eugenia, nombre de reina, y ella, la pobre mujer, que cosas peores se han visto. Al fin, me dejaste ir y contemplaste mis tobillos, mis empeines, mis dedos enrojecidos y humeantes, dijiste que magnífico, mandaste a Eugenia que retirase las lavazas y dispusiste que me metiese en la cama, mientras tú, recatada —cínica asquerosa—, te volvías de espaldas y te dedicabas a saludar a alguien por la ventana. No sé a quién, ha habido tantos...

También es cierto que el día siguiente, arrebatast de las manos de Eugenia la bandeja de mi desayuno y me lo subiste a la cama, me pediste el brazo, te lo alargué, fijaste tus ojos en el reloj-pulsera y mientras contabas frunciste tu frente amplia,tersa, maculadísima de pecosidades. Después de un minuto, llegaste a la conclusión de que mi pulso seguía rápido en exceso y que hacía aún *paradinhas*, como los futbolistas antes de lanzar los *penalties*, y que nada, que era imprescindible ir al médico para hacerme un electrocardiograma:

—Nos falló Heráclito, tío, no es cierto que todas las cosas cambien recíprocamente con el fuego y que el fuego, a su vez, con todas las cosas. ¿Quién es mi tesoro?

—Como te me acerques e intentes besarme, te doy así en la boca...

—El médico te recetará una porquería y los extrasístoles, adiós, muy buenas...

—Las...

—Las..., ¿qué?

Extrasístoles, es femenino...

¿Recuerdas, mala bestia...? El médico que taquicardia sinusal y extrasístolia auricular derecha, que si un proceso de somatización de angustias y represiones, que si sedantes, que si convenía que fuese a ver a un psiquiatra, porque de corazón, por ahora, nada y que sí, desde luego, las extrasístoles eran femenino.

Y tú, frente a él, echando hacia atrás tu melena roja, sentadita ante su mesa de consulta, te doblabas de cintura al máximo para facilitar a aquel especialista en corazones la vista de tu intertetio y venga a dártelas de sabihonda y de responsable, ja, que si yo fumaba demasiado, que si no hacía suficiente ejercicio, que si estaba totalmente de acuerdo con su diagnóstico y que, sin duda, estaba clarísimo, que con tanto estudiar filosofía se me habían desatado los cabos.

—¿A qué cabos se refiere usted, joven...?

—A los de la mente, doctor.

—En la mente no hay cabos. Los cabos suelen estar en los barcos y en el ejército.

Y tú dale que te pego a tu risa contagiosa y el médico venga de reír también, el desal-

mado, que hasta se incorporó de codos y se inclinó aún más hacia adelante para contemplar mejor los paisajes que le ofrecías, qué vergüenza... Acabaste preguntándole si conocía algún loquero de confianza y el repugnante de él dándote cuerda, intentando crear conversación sobre tu conversación, afirmando que con eso de los loqueros —al pronunciar la palabra, sonreía—, había que andarse con cuidado, con muchísimo tino, con extremada cautela, porque si un enfermo caía en manos de un adicto al psicoanálisis de Freud, era ya hombre perdido:

—Los freudianos, jovencita, llenan la cabeza de sus enfermos con los fantasmas de la sexualidad y los convierten en obsesos.

Sí, reconozco que te portaste, mira. Claro que las extrasístoles y las taquicardias sinusales no son taras visibles, o sea, no es como ir por la calle con un ciego o un cojo. Uno puede ir tirando por la vida como si estuviese normal y sólo los que se ponen a hurgarte en los pulsos se dan cuenta del desarreglo. Me llevaste al cardiólogo y al loquero y dabas órdenes continuas a la pobre señora Eugenia acerca de lo que debía cenar y desayunar y comer los días que no te fuese posible hacerlo conmigo. La portera no te hacía maldito el caso y el que las pasaba canutas era yo, porque la del nombre regio me servía para cenar unos platos de coliflor frita que ardía Troya y me ponían de inmediato en paroxismo.

Sí, me llevaste al loquero, Laura, un pobre doctor decrépito y ancianísimo, que cuando le mentaste a Freud puso sus ojos sobre los tuyos y frunció los labios como si le estuviesen hablando de un absoluto desconocido y que con mentalidad tridentina nos hizo saber que buena parte de los males de mente proceden de vida presidida por pésimas costumbres.

—Y en consecuencia, hijos míos, se hace difícil una profilaxis preventiva, ya que la decaída sociedad de nuestro tiempo está sembrando una verdadera panspermia, es decir, difunde gérmenes de seres orgánicos a lo ancho y a lo largo del mundo que se desarrollan maravillosamente en cuanto encuentran las condiciones favorables que les ofrecemos.

Y cuando dijiste si podían mejorarme los baños calientes de pies, el venerable anciano se hizo también el loco, elevó la mirada hasta el techo de su consulta, se encogió de hombros y se limitó a decir:

—Psé...

Total, panspermia, baños calientes de pies, tridentinismo, taquicardias sinusales, extrasístolias auriculares —a Dios gracias, que lo malo es cuando fibrilan los ventrículos— y platos de coliflor frita para cenar casi cada día y coronar así mis noches de espinas.

Yo te había ofrecido mi habitación, te invité incluso hasta a un hueco en mi cama, la cama era amplia y tú y yo delgados, uno en Pekín, el otro en Addis Abeba y tú que nanay de la perimanga. Yo eso de la perimanga no sabía lo que era, te pedía que me lo aclarases y salías siempre con las mismas.

—¿Pero cómo no vas a saber lo que es el nanay de la perimanga, criatura...?

—Que no, que no lo sé, te lo juro por la salud de mi padre.

—Uy, Dios nos valga, vaya tío inocente...

Enterados. A lo que iba, yo te había ofrecido mi habitación y hasta un hueco en mi cama, tú en China, yo en Etiopía (antes Abisinia) y aduje para apoyar mi oferta facilitarte los cuidados a mi pobre cuerpo, tan malcompuesto y tan irregular en su funcionamiento, pero me saliste filosofando y hablándome de la virtud.

—¿Tú virtuosa, tía...?

—Yo virtuosa, tío...

—Pero si...

—Pero si, ¿qué?

—No, nada.

Una vez, en un descanso entre clases, habíamos hablado de la doctrina de Pitágoras. Aristóteles cuenta del de Samos que fue el primero en emprender la discusión sobre la virtud, pero que no lo hizo rectamente porque al referir las virtudes a los números no adoptó un método adecuado, ya que la justicia, por ejemplo, no es un número cuadrado. Cuando dijiste estas palabras, te pregunté por qué causa o razón la justicia no podía ser un número cuadrado, que a mí la justicia, en los mejores casos, se me antojaba siempre cuadrada, cuando no —para desgracia de todos—, desnortada y zigzagueante.

Patricio, el rojo, —buen nombre para un comunista— al oír mis palabras me dio una palmada en el hombro y me convidó un cigarro, mientras afirmaba con la cabeza y decía:

—Exacto, exacto, exacto...

Y tú, suripanta, horizontal, carnaza de burdel, que andabas loca porque el camarada Patricio ni maldito el caso, que alto.

—¡Alto, Jorgito! Tú de fumar, nada. Si te fumas ese cigarro me pierdes, escribo a tu madre y dejo de cuidarte.

Y yo encendí el cigarro, a ver...

Pero a lo que íbamos, yo estaba dispuesto a compartir contigo pastoforio y catre y tú que no, que eras una mujer honesta, que no estabas tarada de mente como yo y que no requerías expansiones de sexo. ¡Ostras...! Si todos sabíamos..., si todos estábamos al cabo de la calle..., si era fehaciente, público y notorio... Mira, mejor dejarlo. Te negaste a vivir conmigo y a partir de entonces, los fines de semana, ni verte. Sólo estabas a mi lado, con tu sonrisita de niña honesta, las horas de clase y por las tardes, de cuatro a siete. Incluso un día en que me retrasé hablando con el Patricio y la Sara, anduviste con prisas —yo ya lo sabía, me entretuve con los camaradas para dar confirmación a mis sospechas— y te fuiste de mi piso sin darme el baño de pies, lo que provocó las protestas de Eugenia:

—Señorito, tanta prisa en que ponga una el agua a bullir y en que prepare el lebrillo y cuando está todo listo, adiós, muy buenas, se va antes de que usted asome.

Laura, Laura... He llegado hasta quererte, fíjate, pero hoy todo ha concluido. Eres falsaria, enredadora, ser de pésima índole. Lo del placebo me ha llegado al alma, no es lícito pasar por ello. ¿Acaso fue idea de aquel loquero infausto o del cardiólogo que ignoraba la existencia de cabos más allá del ejército y de las artes de la navegación? ¿Acaso fue un golpe de ingenio tuyo? ¿O lo has leído en algún tratado médico-filosófico

o en *La Curación por el Espíritu,* de la Baker-Eddy, fórmula para sanar por sugestión, dando a ingerir al enfermo cápsulas sin contenido alguno?

Laura, Laura... Ayer, sábado, se me cayó al suelo la venda que me cegaba los ojos y veo todo claro. Lo veo todo lleno de luz, como distinguía el buen Parménides el día y aún la noche, puesto que ninguno de ellos participaba de la nada, esa nada que absorbes tú, íntegramente tú, identificada con la mentira... Si vuelves a aparecer por esta casa, te daré así en la boca... Ya ves cómo estoy. Sigo con las manos en la frente y ya ha caído la tarde, pienso con indignación en ti y de pronto noto sobre mi hombro izquierdo un calor complaciente que llega desde la ventana. Son los rayos oblicuos de un sol en decadencia, el sol poniente, rojizo como tu cabellera, que derrama su sangre sobre un mundo deprimido, un ocaso de matadero, de día asesinado cuya sangre se esparce por las ciudades y los campos convertidos en extensa jamerdana. Pienso que el sol puede pudrirse y vuelvo a abrir el libro de los presocráticos y leo un párrafo de Parménides que dice: *El pensamiento depende según prevalezca lo caliente o lo frío. El que procede del calor es mejor y más puro...* ¡Qué idiotez...!

Cierro otra vez el libro. No vendrás a verme mañana. Los domingos se los dedicas Dios sabe a quién o a quiénes. No estoy tan loco como para poder ser curado por simple sugestión, empleando placebos. Me has herido, Laura, me has hecho daño, no te perdono, ca. Repaso en mi mente desordenada la imposibilidad de un indulto y cuando menos lo espero, oigo dar de nudillos en mi puerta y pienso que será Eugenia, con su inmenso plato de coliflor frita y digo que adelante y te me apareces bajo el quicio de la puerta, te veo a escasos metros de donde estoy sentado, compruebo que has vuelto con tu aspecto de siempre, alta, escurrida de carnes, tu cabellera suelta como si fuese un pedazo del mismísimo sol agonizando en ti. Vas vestida con una falda escocesa, quizá del clan de los McFarland, en cuadros blancos y azules, y el resto de tu cuerpo se enfunda en un gregorillo rosa que esta vez, cosa rara, te cubre hasta el mismo cuello.

—Hola —dices—. Me ha fallado el plan de fin de semana y he decidido pasar por aquí y ver cómo está mi enfermo.

Y miras hacia la ventana y observas unos segundos la postración del día semimuerto, tendido sobre el mundo como un perro hemorrágico.

Permanezco en silencio, me quedo mudo, inmóvil como en catalepsia y, por fin —por hacer algo—, estiro una mano y tomo el frasquito de lás cápsulas rojas. Digo:

—Bien, muy bien, este medicamente funciona excelentemente.

Y observo que tus labios se dilatan con tu peculiar sonrisa de harona, y das hacia mí un paso y me dices:

—Me alegro, Jorgín. Lo mejor de ese preparado es que no daña al hígado, como lo hacen los demás inhibidores del M.A.O.

—¿A qué Mao te refieres, al dictador chino?

—No, a la mono-amida-oxidasa, ya sabes... Puedes tomar cuantos te apetezca, seis, siete, los que te dé la gana, al día. Son ligeros como el aire, ¿a que sí?

—Ya.

Y caminas por la habitación, pensativa, sin abandonar tu extraña, tu perversa sonrisa, vuelves a mirar por la ventana, contemplas unos instantes más la puesta del sol y

comentas que los días son hermosos y que la vida merece la pena de vivirse, a pesar de todos los pesares y yo sigo sin perdonarte la estafa, la mentira, sigo en silencio y siento que me asalta una taquicardia desoladora que me obliga a odiarte, pero al mismo tiempo, me doy cuenta, soy consciente de que fuera, en la *rue,* no hay más que soledad y que el ocaso del sol ha hecho del mundo un muladar inmenso. Al fin, abandono el oído a la ternura de tu cuerpo y te lo digo:

—Laura, ¿nadie te ha digo que tu ternura suena a melodía?

—Huy, no, qué suerte... ¿Te lo parece?

—Pues, suena, ya lo sabes... Brahms, Mozart, quizás alguna sonata de Beethoven...

Y ahora has dado la espalda a la ventana y llevas el malva del ocaso recogido en tu pelo, tú, sola y enmarcada en los infinitos horizontes de este mundo.

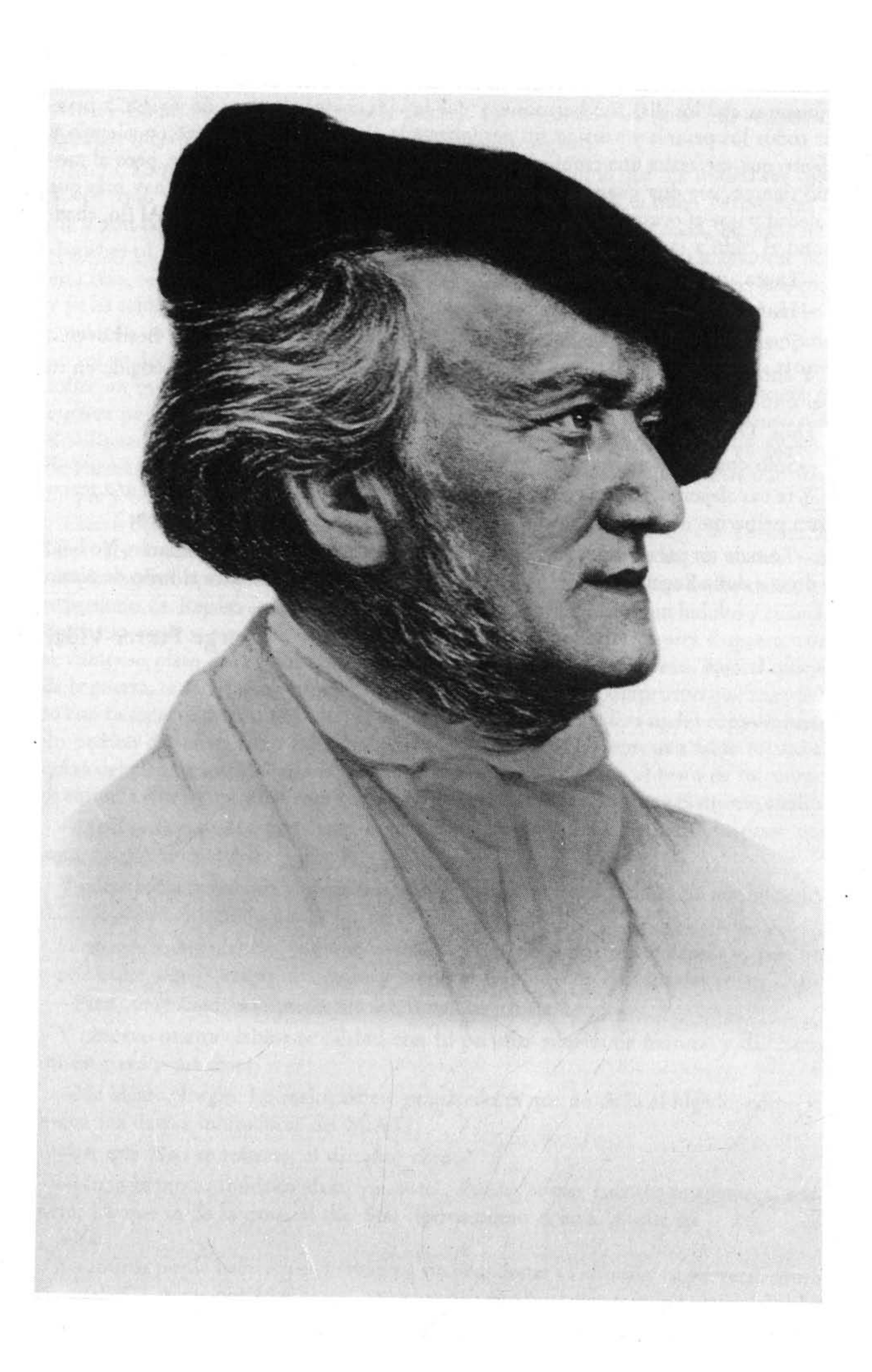
Dios, Dios, Dios, cuánta mentira...

—Sólo con verte me ha entrado una taqui horrible, Laura.

Y te vas alejando, pasito a pasito, de la ventana, te acercas a mí, me tomas una mano para palparme el pulso y me dices con tu sonrisa de pétalos que se abren:

—Tómate un par de capsulitas rojas, no te harán daño alguno y te calmarán. Yo bajo a decir a doña Eugenia que prepare el lebrillo con agua caliente para el baño de pies...

Jorge Ferrer-Vidal



El visitante del crepúsculo*

OBERTURA es un trozo instrumental que precede a una obra vocal de grandes dimensiones, como una ópera o un oratorio. En el caso de la música de Richard Wagner, mezclar ingredientes heterogéneos e instintos contradictorios, con la finalidad de expresar —anticipándose a la acción— los motivos musicales que signarán a sus personajes y que luego reaparecerán cada vez que el personaje se manifieste. Vitrina de las principales ideas musicales del autor, en el caso de Wagner aborda una serie de estados psicológicos que motivan los sentimientos de sus héroes. Por ejemplo: el célebre «acorde de Tristán» que abre la obra y que —eternamente debatido— señala la angustia, a través de su lacerante disonancia, que vivirá el personaje y que se desarrolla luego lentamente en la medida misma de la progresión del drama musical. La fuerza concentrada de la obertura, germen dramático de la obra, se expande luego, digo, para finalizar la ópera con el mismo cromatismo de tensión sensual que la abre.

Obertura I

Enigmático es todo, amigo:
como si hubiera un dios

Félix Grande

Richard Wagner fue un singularísimo representante del romanticismo, con todo lo que de sobrecarga histórica y psicológica posee tal denominación. Porque si romanticismo es sinónimo de exaltación y desorden, fractura de barreras, primado de la intuición, culto del subjetivismo, libertad expresiva, exaltación idealista, predominio de lo

* Fragmento de *Richard Wagner, el visitante del crepúsculo,* libro inédito de próxima aparición.

imprevisible, de lo trágico, de lo oculto, del pesimismo y el ensueño, habrá que creer que el romanticismo es una constante histórica —aunque hoy desprestigiada— que ha surgido en todo tiempo y lugar. Esto no haría más que dar la razón a André Gide cuando expresó que una obra clásica no es bella más que en razón de su romanticismo sojuzgado. Por eso hablar de Wagner desde la misma perspectiva puede ser señalado como un acorde desafinado en el pentagrama de nuestro tiempo, pero, y esto es lo que enfatizo, puede ser evaluado como un propósito válido de dibujar otro arabesco romántico en medio de tanto desapego y tanta liviandad como la que hoy vivimos. La vida es un círculo vicioso (o, como decía Ionesco, un círculo que de tanto acariciarlo se ha puesto vicioso) y lo que hoy puede ser diagnosticado de *demodé,* mañana (hijo condenado de aquel círculo) volverá a pertenecer a la contemporaneidad más absoluta. Y no se trata, por lo que digo, de omnipotencia (justificarme en el devenir antojadizo del pensamiento histórico), ni de su oculto secuaz, la improbable modestia, ni mucho menos, de un presumido pragmatismo. En algún libro anterior citaba aquella luz de la que hablaba Bergson: hoy es Unamuno quien acude en mi ayuda («Que una cosa es la cultura y otra la luz»). De esa luz —que puede habitar los recodos más oscuros y las esquinas más fantasmagóricas— quiero hablar hoy. Porque en esta búsqueda desordenada en la que estoy envuelto, un libro no es más que la respuesta a un libro anterior y, seguramente, el interrogante a uno próximo. Borges alguna vez nos contó que cuando niño le regalaron una ilustración del laberinto de Creta y que él pasaba horas con la lupa en la mano, ampliando los intersticios, para que saliera el Minotauro por el siniestro centro. Por eso, porque de ampliar los intersticios se trata —y ya veremos lo significativo que es para mí este espacio metafísico— es que este libro demanda la permisiva aquiescencia del lector: éste no es el libro de un investigador ni de un científico ni siquiera de un biógrafo. Es una búsqueda más que vuelve a tener mucho de aventura y de sobrecogimiento. Una búsqueda que desde mi libro sobre Gustav Mahler intento recorrer empecinadamente, dejándome arrastrar mucho más por las asociaciones libres que por el imperio del rigor, más por la pasión que la música hace brotar en mí que por el preciso y cronometrado avatar realista. Una búsqueda de ese intersticio amplificado donde el límite —insostenible pero inevitable— se parece mucho a la herida que sangra, a las palabras que se asoman al abismo, a la requisitoria sobre nuestra propia vida. Podría decir, como el inolvidable Federico García, que en ese límite yo vivo de prestado para intentar ver si nazco. Porque toda búsqueda trata esencialmente de eso: de un conocimiento fundacional, de un nacimiento. Una búsqueda apasionada es siempre dionisíaca y difícilmente se somete a la ley: Apolo no es más que un acompañante a veces útil para no desviarnos demasiado del sospechado camino. Pero lo esencial de ese camino sigue siendo el Sturm und Drang o, lo que es lo mismo, el desmayo de aquellas palabras que Wagner escribe a Mathilde Wesendonk —«Yo he venido a través de ti»— y que hacen de la pasión el ademán más hondo del discernimiento. Tempestad, ímpetu, pasión: de eso trata este libro.

Por eso estas primeras reflexiones son necesarias. Un libro coherente, programado según una cronología y un método racional, no las necesitaría. Pero hace mucho que soy hijo de aquel verso de Fernando Pessoa: «Si tenéis una verdad, ¡guardadla!», y de aquella secuencia de Federico Nietzsche: «Para nosotros es una cuestión de decoro no que-

rer verlo todo desnudo, no querer asistir a todas las cosas, no pretender comprender y saberlo todo.» *«¿Es verdad que Dios está presente en todas partes?»*, preguntaba una niña pequeña a su madre. *«A mí eso no me parece decente»*. ¡Qué lección para los filósofos! «Hay que respetar más el pudor con que la naturaleza se esconde detrás de los enigmas e incertidumbres». Este Nietzsche de *La gaya ciencia* es en gran parte el inspirador de este libro. En carta de 1 de febrero de 1900, Freud escribía a Fliess: «Acabo de comprar a Nietzsche, donde espero encontrar palabras para muchas de las cosas que permanecen silenciadas dentro de mí». Wagner, en su encuentro con el filólogo de Basilea, pensó lo mismo. Porque esos enigmas e incertidumbres, esas cosas que permanecen silenciadas dentro de uno mismo, son el espolón necesario de nuestras búsquedas. En este caso particular, una requisa que se centra en dos parejas wagnerianas: el Holandés y Senta de la ópera *El buque fantasma* o *El holandés errante*, es la primera, y Tristán e Isolda de la ópera homónima, la segunda. Ambas constituyen el «telar mentiroso» con el que acompañaremos nuestras reflexiones y, en última instancia, la fuerza transgresora de la pura pasión, del puro goce, del puro sufrimiento, con los que tejeremos este humo metafísico. La imagen de tejedor de humo me gusta (es de Leopoldo Marechal), y tiene la precisión de colocarnos en el lugar exacto de nuestra fantasía: encontrar es cancelar una búsqueda; buscar empecinadamente es no encontrar, es abrir puertas, es agrietar muros, es errar (como el Holandés) en el turbulento mar del exilio. Deambular, muchas veces ebrio, por dicho mar, tiene la cualidad incanjeable de regresar a la metáfora, al lenguaje, desde la etimología misma: metáfora, transporte, traslado. Esa metafísica del desenfreno, ese viaje por la intemperie, es, en este libro, condición fundante. Esta mirada borracha con la que uno mira lo que ama es la otra condición. Si la embriaguez concluye, si se regresa a la sensatez, si el orden impone su ley, entonces ya no podemos arrojarnos al anhelo de absoluto. Allí el llamado enmudece. Hablaba del puro goce y se me ocurre en este momento que placer y placenta suenan musicalmente idénticos. Por eso este libro tiene que ver con una mujer y la alucinación entrañable que sólo con ella y en su piel estas palabras adquieren su sentido más hondo. ¿Quién es esa mujer? ¿Senta? ¿Isolda? Arrebatadora y perdurablemente, es una mujer y sólo ella. Enigma, afán, vértigo, arrobo, todo lo condensa. Louis Ferdinand Céline, citado por Fernando Savater, definió el amor como «el infinito al alcance de un caniche». La *boutade* tiene —amén de su ironía— su temblor: el infinito es imposible sin nuestro cuerpo y nuestro cuerpo es, infinitamente, muerte. Por eso la caricia que divaga por el cuerpo de la mujer amada, sin conciencia final, sólo invocada por el relieve de la piel y la textura sensual, es la dedicatoria de este libro. Por eso este libro está dedicado a la música.

Esta no es una obra para aquellos que están particularmente interesados en que el libro de la vida tenga un sentido, salvo que estén dispuestos a creer en el amor. Si el tránsito tiene atracción es porque el autor se sabe falsario, provocador, terco, a veces irresponsable y siempre enemigo de los mamotretos racionalistas y de las disquisiciones plegadas a la lógica media. Quizá si el autor debe confesar un pecado (por lo menos) es saberse no lo suficientemente sensible para ser de verdad inteligente. De cualquier manera, ya lo dice *Mateo 17*: «El que no estuviere inscripto en el volumen de la vida, será arrojado en el lago de fuego». Y este libro intenta navegar ese lago. Allí nos hemos

encontrado con el sobresalto, la conmoción, el éxtasis, y, en muchos momentos, con la ardiente y suave gloria del amor. A mi edad —no lo señalo como una repulsa sino como una cierta y válida experiencia— el que en este libro habla ya sabe tanto de la vida como de la muerte. No se trata, pues, de hablar sobre el amor con frivolidad metafísica sino, y espero que el autor lo haya logrado aunque sea parcialmente, hablar del amor como la jocunda alegría que trasciende a la desesperanza. En un mundo en el que tedio está institucionalizado y que la ilusión es tan pequeña como las pequeñas indiscreciones que la alimentan, en que todos parecen estar de vuelta de todo y donde si simplemente pronunciamos la palabra amante hay que mirar hacia atrás por si nos siguen, en este mundo, digo, quiero recordar a Platón: «Es la música la que pone una misma cuenta y razón en todo, infundiendo amor». Y esa embriaguez llamada música es la que garantiza al autor que el amor es algo de lo que es necesario hablar pese a las inclemencias citadas. Abrirse a la pasión del propio verbo es, en este caso, simplemente fronterizos. Estos «muertos en suspenso» —como los llamó Michel Guiomar— lizar confesando su propia historia amorosa. Es posible. De cualquier manera, en este libro sobre Wagner también habla él. Lo dice Eugenio Trías: «¿De qué muere Isolda, qué es lo que provoca esa muerte? A lo que hay que decir que muere de amor, por contagio. O que es esa voz que le nombra, en la cual expira Tristán, lo que produce en ella su propia exhalación». A todas estas exhalaciones pretende atender este libro. Al fin de cuentas amar es buscar un aliento, un cuerpo, una exhalación, a la medida de nuestra demasía.

Y que esa demasía tienen hondas raíces en nuestras propias ambivalencias es parte inequívoca, del mensaje wagneriano. Tanto en las obras que sustancialmente ocupan al autor (*El holandés errante* y *Tristán e Isolda*) como en la misma vida del músico, esa ambivalencia es constante principio dramático que habita en protagonistas atrevidamente fronterizos. Estos «muertos de suspenso» —como los llamó Michel Guiomar— se distinguen porque son muertos en espera de redención, asesinos involuntarios, murmullos hipnóticos entre la realidad y lo fantasmagórico. En esa expectativa de redención Wagner monta el espacio sonoro de una ilusión. Sus personajes no son marionetas trágicas sino animales heridos de amor. La muerte no asoma enmascarada sino hechizada. La aceptación del amor es aceptación de la muerte porque el filtro mágico es más mortal que el veneno. «¡Él me busca!, tengo que verle/ ¡Tengo que naufragar con él!», grita Senta. Interpretar estas palabras con inclinación necrofílica es olvidarse de Wagner. Sus héroes aspiran no sólo al absoluto de un acto definitivo sino a dejarse ir más allá del último instante. Lo siniestro es sólo el rostro de lo apocalíptico, porque el amor es el comienzo y el fin de todas las cosas.

Obertura II

Pero yo me pregunto: ¿hay alguna necesidad
de demostrar que un dragón no existe?
Abelardo Castillo

La historia del marino condenado que vaga por los mares sin descanso es para Wagner la imagen poética «del deseo de reposo que se apodera del alma en las borrascas

de la vida», de ese anhelo de paz y sosiego que la antigüedad griega ha expresado con el mito de *La Odisea* y la civilización judeo-cristiana con el mito del Judío Errante. No se trata sólo del llamado que el hombre hace a la muerte ansioso de contar de una vez por todas con el sepulcro que lo reciba y lo cobije —la muerte como puerto ante aquellas borrascas sempiternas— sino como la llamada de una patria desconocida que adivina confusamente y que sólo obtendrá gracias al amor de una mujer. Wagner soñó intensamente con esta mujer, detrás y delante de su deslumbrante genio, de su poderosa sensibilidad, de su infantil torpeza, de sus rasgos psicopáticos, de su filosofía turbulenta. Frente al lago de Zurich, cuando ya ha escrito *Rienzi, El holandés errante, Tanhäuser, Lohengrin* y esboza en esos momentos *Los nibelungos,* su grito vuelve a ser el mismo de siempre: «Soy un desierto. Sólo viven de mí. No tengo otra salvación que la muerte». Quizás esta recurrencia obsesiva de la muerte sea, como muchas veces sucede, una manera de tomarse en serio asumiéndose trágico, pero hay más: Wagner necesita del amor para encontrar la vida habitable, para encajar el caos, para crear su justificación más profunda. Detrás de su personaje, de su fachada teatral y de su avidez, de su naturaleza dependiente y calculadora, está el niño desolado cuando no hay mujer que lo ame, el melancólico presumido que pide a los hombres el reconocimiento de su talento sin necesidad de demostrarlo, el músico angustiado que visita sólo el crepúsculo. El hombre que escribe: «Tengo un solo calmante que me ayuda a conciliar el sueño en las noches de insomnio: es el sincero, ardiente deseo de la muerte» ¿La muerte usada como inductor del sueño? Ese es Wagner y así hay que tomarlo. Puede haber cálculo en este gemido complaciente pero sería superficial quedarse en él. Esa necesidad del Holandés Errante referida al amor como una cuestión de vida o muerte es, en Wagner, pura autobiografía, porque él podría decir sinceramente y en todo momento de su existencia: «Estoy enamorado, sólo me resta hallar de quién». Cuando surge Mathilde Wesendonk no sólo surge la posibilidad de concretar ese amor sino la pantalla proyectiva donde depositar ese insomnio y hacerlo creador. En cada mujer, allí está el secreto. Y es tal la significación sustancial de su presencia que la verdadera Mathilde no existe sino en el corazón de Wagner. Ernest Newman, uno de sus biógrafos más lúcidos, la describe como «rubia». Jean René Huguenin, otro de ellos, la describe como una «Isolda morena». Mathilde es una pantalla proyectiva, efectivamente. «De este modo te has consagrado a la muerte para darme la vida y yo he recibido la vida para sufrir y morir contigo», le escribe Wagner. Estas cosas ya no se dicen: nuestro cinismo revestido de sentido común, nuestro escepticismo disfrazado de realismo pedestre, nuestra pobre imaginería contemporánea, no pueden admitir que haya en el interior de estas palabras más que ejercicio teatral. Wagner y Mathilde se separan pero «un milagro se ha cumplido en nosotros, tal como la naturaleza sólo produce uno en siglos, tal como tal vez nunca se ha cumplido tan soberbiamente (...) Venceremos, estamos ya en plena victoria», escribe a Mathilde desde Venecia, comenzando a trazar el suma y sigue de aquella historia amorosa. Wagner es un hombre de teatro y nunca estará mejor instalado que en un espacio con falsas ventanas, adornos de estuco y protagonistas ruidosos. Tristán nace también de estas instancias. Por eso Mathilde abraza a Wagner arrojándose sobre un sofá. Toda apropiación por el amor es necesariamente teatral. El más loco de los abrazos dejará siempre insatisfechos a los amantes, salvo en el instante donde

se consuma la apropiación recíproca. El éxtasis es un grito y una ilusión, un frenesí y una mentira. Allí, en él, uno inventa lo que brota del corazón y de la piel ¿Existe un gesto válido que detenga el tiempo, que eternice el estremecimiento, que nos instale en la eternidad de un beso? No. Sólo el instante. Un verdugo sutil y puntual nos ha privado de los medios de llegar a ser dioses al mismo tiempo que nos metía —como una estaca en el corazón— el infinito anhelo de amar como los dioses, instalados en la eternidad. Como las olas del mar del Holandés, como las olas del mar de Isolda, esa eternidad viene y va, entrega y despoja, fatiga y frustra, grita y miente. Es sólo el instante y lo es todo en el instante. Sólo se posee lo que se pierde y esa única posesión posible es la gratificación y la miseria de seres que esperan demasiado del amor y que, lúcidamente, saben que esa espera es la única que tiene sentido. La otra, inexorable, es la muerte, esa señora tan teatral. Cuando Tristán e Isolda, en el segundo acto de la ópera, transitan su larga noche de amor, Wagner instala en sus cuerpos aquel instante definitivo. Nunca una pareja, en un escenario teatral, ha estado más estrechamente unida. Nunca dos amantes han sido tan exhaustivamente traducidos en sus temblores como las notas y los versos que Wagner coloca en el abrazo de los sentidos y en la insurreción apasionada de aquellos cuerpos. Confundirse, no saber cuál es el auténtico orgasmo, mezclar la música y las entrepiernas, es parte de este ceremonial. El crescendo de la orquesta golpea cada vez con más desesperación los cuerpos desnudos, las cuerdas se vuelven grito, las corcheas explosión del deseo. Para salvar ese amor de la inexorable espera de la muerte, de la degradación última de nuestra condición de perecederos, Wagner llama a las puertas de la eternidad haciendo de esa muerte la única coronación posible: Tristán e Isolda se unirán en ella para siempre. La muerte es un orgasmo final.

Lo sobrecogedor de esta historia a la que Wagner, a través de la música, lleva a su exaltación más desenfrenada, es justamente esa dialéctica —más aún, esa terrible ambivalencia— que hace del orgasmo una muerte presentida y de la muerte un orgasmo final. En el Don Juan —esencialmente el de Mozart, paradigma cotrapuntístico de esta historia— el amador muere congelado en los brazos del Convidado de Piedra. Esa «intensidad excesiva» que menciona Freud hablando del deseo, hace de nuestro personaje una víctima a secas de su pulsión irrefrenable. El deseo en Don Juna es movimiento permanente y múltiple, deseo del deseo, «melodía infinita» (como llamó Wagner a su intento) pero fuego que se quema a sí mismo. Este deseo sin destino concreto, siempre errante como el Holandés, no es más que el victimario de nuestra condición de buceadores de absolutos. Estamos en este caso atrapados en el mar agitado de una condena que sólo el amor verdadero podrá clausurar: el Holandés es la víctima de esa búsqueda de lo inhallable, hasta que Senta se cruza en su camino. Ese deseo es lo que —permítanme los psicoanalistas decirlo— Freud llamó «el sentimiento oceánico». Por lo menos el que yo interpreto. Carlos Gurméndez nos recuerda la obra dramática de Lenormand *Simoun*, que cuenta la historia de un hombre maduro impelido, como el violento aire cálido del desierto, a desear sin fin cuerpos núbiles, y corre peligro de consumirse en esa búsqueda inextinguible. La metáfora que usa Lenormand en esta narración es que el deseo aparece y desaparece con los movimientos del viento. Hace instantes yo usaba las olas del mar como símil posible. Senta, Isolda, no son ya los

movimientos del viento sino el follaje enraizado en la tierra. Ellas pueden gestar lo que el Holandés exclama ante el juramento de fidelidad eterna de Senta: «die Eine, die Treue, bis zum Tod», dice Senta («a aquél a quien me consagro / le ofrezco fidelidad, de UNA hasta la muerte»), a lo que el Holandés responde: «¡He hallado mi salvación / habrá de ceder lo que me la negaba! ¡Palidece, estrella de la desdicha!» No sólo el deseo se ha hecho idea sino idea corporizada: sólo existe *un* hontanar para abrevar nuestra sed, *eine,* una. Don Juan sólo ve cuerpos. Tristán ve un rostro. Por más subjetiva que esa imagen sea —«la presencia del cuerpo en el alma», escribió Freud— el Otro existe no sólo en la fantasmagoría de la mirada ardorosa («esos ojos deseados que tengo en mis entrañas dibujados», dice San Juan de la Cruz) sino en su presencia más singular, en su realidad más objetiva, en su originalidad más incanjeable. Carlos Gurméndez señala lúcidamente que Don Juan puede llegar a sustituir en la cama a otro, fingiendo que es él, lo que demuestra su energía abstracta y anónima. Tristán es exactamente lo opuesto: si «todo amor es antropófago, es una cena totémica» (Freud), Isolda es el único manjar que Tristán puede morder consciente de que es su único sueño el que está degustando. Y ese sueño siempre es adúltero, es decir, mentiroso. Interiorizado, posee la imagen inequívoca de la persona amada: confundido en la realidad es el instante fugacísimo donde la idea se materializa, entrega total que muere en el mismo momento en que el cielo está a su alcance. Por eso el amor no sabe de instituciones. Porque no puede restringirse a las leyes de la conveniencia social y de las prohibiciones estructurantes de un modo de convivencia. El mismo filósofo señala que Swann (*A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust) ve a Odette como la figura de un cuadro florentino y es esta nueva imagen, creada por él mismo, la que despierta su pasión. Cuando la pasión llega a su fin, Swann se casa con ella «porque se siente desangañado, envejecido, solo». Ahora sí poseerá a la mujer amada: cuando ha dejado de serlo. La posesión amorosa es siempre evanescente: la social es un contrato que puede permanecer a costa de la pérdida del absoluto. En última instancia no es diferente la suerte corrida por Don Juan, por más transgresor que parezca. La errante búsqueda del propio deseo a través de múltiples depositarios nebulosos y la congelación del ardor a través de un contrato social monogámico son, en esencia, dos maneras del fracaso del amor. Sólo Senta y el Holandés, sólo Tristán e Isolda, pueden aspirar —humanos o demiurgos— a esa única constancia de la eternidad que es el abrazo apasionado e irremplazable. Para Tristán e Isolda hay un sólo lecho: no hay sustitutos alternativos. En ese sentido su amor es el más evolucionado, el más excitante, el más lujurioso y el más casto de los amores posibles.

Y quiero insistir en esto de casto —de inocente— porque es posible pensar que aquí se encuentra otra de las instancias más auténticas del sentimiento filosófico de Wagner. Si la muerte se instala en los cuerpos de *Tristán e Isolda,* si la muerte invoca el abrazo último y redentor de Senta y el Holandés, lo que impone su presencia no es «el ardiente deseo de morir» para cristalizar en la cumbre lo que de más intenso pueden brindarse dos seres enamorados, sino esa inocencia, ese grito último de la pureza, tan deseada y tan imposible. Si lo esencial nos es siempre escamoteado, el gesto de los amantes sólo atina a evitar el robo. La plenitud instantánea es el más módico y más estremecedor de los gestos posibles: allí los amantes rezan su réquiem victorioso. Arro-

jados uno en los brazos del otro todo tiene un sentido último: la muerte rubrica, en su siniestra grandeza, esta única posibilidad. La sugestión y el encantamiento de este instante valen por sí mismos porque el sueño del reinado del hombre en la tierra es un sueño fugaz. En medio del fuego fatuo y el ballet de fantasmas que hacen a la fiesta de la existencia, Tristán e Isolda son la única verdad posible, porque mienten su sueño, porque saben que para justificar la vida hay que mantener el sueño en pie, porque nuestra conciencia es rigurosamente mendaz, porque esa y no otra es nuestra alternativa más legítima. ¿Es una victoria pírrica? Quizá, pero es la única victoria realmente válida. Proponer al hombre tan sólo lo humano es traicionar al hombre, escribió el filósofo. Tristán e Isolda se proponen lo inhumano, lo demiúrgico, lo mistagógico: ser dioses un instante contando con la muerte para hacer de ese instante la eternidad misma. Miguel Morey dice: «Si es aún posible dialogar con *La Iliada* es tal vez porque no somos enteramente y sólo sujetos de nuestro tiempo, sino también hombres llegados de un largo sueño de siglos». Wagner es el portavoz de ese largo sueño montado sobre la desmesura. O sobre la angustia de nuestra propia finitud. O sobre el dolor de una paraíso siempre penúltimo. Tristán e Isolda, en el momento de su exaltación, cantan un himno, y es un himno a la entrega total del otro. Infinito del sentido y eclipse del sentido, el amor es una puesta a prueba sobre la condición metafísica del ser humano. Lo que tiene de incomunicable es lo que tiene de compartido. Vértigo en los cuerpos y vértigo del lenguaje, el amor es, como lo dijo alguna vez Julia Kristeva, un cataclismo irremediable. Aquel fuego petulante que sólo nos acerca a nosotros mismos —Narcisos sordos a la llama profunda— se transmuta en quemadura hechicera: por un momento, en el más hondo de los triunfos que un ser humano puede lograr desde su miserable condición perecedera. Tristán triunfa por sobre su terrible fragilidad con ese delirio musical que sube, imperioso y desafiante, hacia los cielos. En ese momento toda frontera es de papel. En ese momento el único código legítimo está escrito en el lenguaje del amor. En él están nuestra justificación y nuestro fracaso: el más inexorable y sublime de los fracasos. El único que hace de la enajenación un entusiasmo urgente, un frenesí acumulativo e instantáneo. Insisto: esa mentira es la única verdad posible. Esa derrota íntima, una maldición esplendorosa, esa condena mortal, un engaño que hace tolerable la existencia, ese fraude súbito un estremecimiento de Dios, esa melancolía de la impotencia —como hubiera dicho Nietzsche— un desfallecimiento que niega la nada solemne y que zozobra con lo mejor de nosotros mismos. Frente a la obscena verdad de la muerte, el canto ansioso de un abrazo ilusionado. La ilusión como más verdadera que lo verdadero: es decir, como la hermosa mentira donde el amante no es sólo un narcisista que posee un objeto —trivial definición de mis amigos los psicoanalistas— sino alguien que, justamente, a través del amor, ha salido de sí mismo para darse a una muerte que le da vida, a una muerte que le hace ser.

Obertura III

Me duele una mujer en todo el cuerpo
Jorge Luis Borges

Dijimos que *Tristán e Isolda* es expresión del romanticismo en sus aspectos más vertebrales. De la más intensa de las pasiones a la inexorabilidad de la muerte, todo

en ella es exceso y transgresión. El cuerpo es en Wagner —como en todo el romanticismo— el depositario y protagonista de un lenguaje que busca su propia expresión. Ese lenguaje, que tanto tiene que ver con el lenguaje de los sueños, con la eternidad del símbolo, con la conjetura visceral, con la metáfora ardiente, es, esencialmente, un poema de alianzas, donde lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo subversivo, copulan abiertamente para dar al erotismo una presencia ecuménica. Es altamente significativo que esos cuerpos en los que se desarrolla aquel lenguaje son mucho más que objetos eróticos: son sujetos religiosos. Dios mismo es el que cae en los brazos del deseo y transforma nuestra pequeña vicisitud humana en el acto trascendente de confundirnos con la muerte desde la cumbre de la plenitud. El Universo no es un caos porque no tiene creador: los amantes crean el sentido mismo de ese Universo en sus gemidos gozosos y es allí donde Dios otorga sentido al caos. Quizá Wagner habría aceptado sin titubear aquella historia de Jean Paul: un poeta hablando de amor en la iglesia de un cementario. Ese poeta podría haber dicho, como William Blake: «Aquel que desea y no satisface su deseo engendra pestilencia». El amor, como la poesía, no sólo es autoconocimiento sino autocreación, y en el caso de nuestros amantes, es ejercicio demiúrgico de la inocencia ¿Puede pedirse algo más religioso? Por eso el mundo filosófico de Wagner es turbulento y complejo y por ello *Parsifal* no es más que el emergente natural de *Tristán e Isolda.* Baudelaire, en su ensayo sobre Wagner, lo dice de una manera incisiva: «No es sorprendente que la verdadera música sugiera ideas análogas en cerebros diferentes; lo sorprendente sería que el sonido no sugiriese el color, que los colores no pudieran dar la idea de una melodía y que sonidos y colores no pudiesen traducir ideas; las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió al mundo como una indivisible y compleja totalidad».

Cuando Elsa quiere conocer a Lohengrín, le pide palabras que definan sus sentimientos, pide una respuesta concreta a los interrogantes que la música despierta, quiere hacer del lenguaje una prueba de seguridad que sea balsámica para su deseo. Entonces pregunta: «¿Esto es amor?» Ella necesita saber qué nombre poner a esa demasía, a ese exceso sensual: «diese Wort so unaussprechlich wonnevoll», («esa palabra tan inefablemente jubilosa»). Ante esta exigencia, Lohengrín sólo responde que procede de un mundo de esplendor, de luz y de alegría. Esplendor, luz, alegría, son los elementos mismos de los cuerpos enamorados. Allí no hay sólo investiduras imaginarias: hay una elección, hay elegidos.

Esa elección es, en Tristán e Isolda, en Senta y el Holandés, controvertida, áspera, compleja y en muchos momentos dolorosa, pero el esplendor, la luz, la alegría, son su pentagrama: en resumidas cuentas, el bien, lo bueno. Hay un ejemplo reiteradamente transitado en la historia del pensamiento amoroso: *Muerte en Venecia,* de Thomas Mann, inspirada en la imaginería de ese «náufrago metódico» que fue Gustav Mahler ¿Qué busca Gustav Aschenbach en aquel hermoso muchacho al que persigue melancólicamente por las calles de una Venecia habitada por la muerte? Quizás el antídoto más poderoso que su sensibilidad artística pueda crear: la belleza. Pero, detrás y dentro de ese ánimo está la búsqueda del amor hecho espejismo, la mirada del alma hacia las cosas imposibles. Cuando Aschenbach muere, es posible pensar que se deja morir —todo Narciso enamorado, esconde un Narciso suicida, hubiera escrito Freud— pero es tam-

bién posible alegar que en aquella última mirada al hermoso muchacho está la apropiación última de un espacio amoroso incanjeable. El amor es para ese momento y es para toda la vida. Aschenbach tiene conciencia, quizá, de la mentira que alimenta en ese éxtasis final, pero Aschenbach no es un fabricante de apariencias. Aschenbach no se deja morir porque ame lo falso (como escribió Julia Kristeva) sino que, poeta al fin, transforma la realidad en un fantasma creado por su avidez de vida. Eso hacen los amantes (real o ficticiamente): invisten los cuerpos de un deslumbramiento luminoso que fatiga el sinsentido y nace a la realidad del Otro. El poeta derrota a Narciso y en ello juega su triunfo definitivo ¿Es feliz con ello? No lo sé: «No encuentro la paz/ ni de noche ni de día/ y sin embargo me gusta/ languidecer así», canta Querubín en *Las Bodas de Fígaro,* de Mozart. Esa nostalgia —siempre insatisfecha, siempre acechante, siempre saciada— es lo mejor de esos amantes que, replegados sobre sus propios gemidos, cantan al amor y a la muerte. Los fundamentos mismos del arte wagneriano están en esa constante nostalgia, desgarrada entre el placer y la finitud. Es cierto, como decía Mallarmé, que el cuerpo, ese «imaginario trofeo, no se infla sino con la exquisita ausencia del Yo» pero esa ausencia es el alimento mismo de la misma fantasía amorosa, porque ese espacio es el que ella habitará en la medida misma de nuestra desmesura. El bien absoluto tiene la forma corporal del otro, si se trata de amor. Amo esa verdad que tú me haces conocer desde la mentira de tu cuerpo abriéndote a la pasión de regalarme el absoluto.

Todas estas reflexiones tienen a Wagner como referencia. Por eso nuestro músico puede ser estudiado desde distintos enfoques, desde el socio-político de George Bernard Shaw hasta el psicoanalítico de Robert Donnington. Un auténtico test de Roscharch planea sobre las corcheas wagnerianas en esos eternos anhelos que no pueden ser colmados sino a costa de la efusión del instante y la presencia de la muerte. Esa música es la que hace posible —en su nivel más visceral, más metafísico— que ante ella nos hagamos partícipes de nuestras propias turbaciones y nuestros propios deseos. Ese derroche sinfónico pleno de sensualidad es el que fundamenta nuestro propio estupor. Muy bien lo dice Paul Henry Lang: «Resulta inconcebible que fragmentos de *Fígaro* o de *Un Ballo* o de cualquier auténtica ópera se ejecuten sin partes vocales. Sin embargo, el *Liebestod,* la escena culminante de *Tristán e Isolda,* se puede interpretar omitiendo la voz sin que pierda su enorme fuerza». Esta es la suprema ambigüedad de la música wagneriana: habla con las palabras del texto haciendo de cada corchea un protagonista agónico de la historia en cuestión. La naturaleza torturada y violenta de Wagner hace de su mundo interno una pura contradicción y en ella se proyecta nuestra propia búsqueda. No hay más que oír el *Liebestod* para saber que la muerte es la arbitrariedad más energúmena y sin embargo es la que da al amor su significación más honda. Vivir con esta ambivalencia es el milagro inquietante al que nos convoca Richard Wagner.

Esa ambivalencia a la que Wagner nos empuja ardorosamente es el intersticio de la ilusión, el espacio del anhelo, la frontera que nos detiene y nos exalta. Nietzsche, que defendió también ardorosamente dicho espacio —una de las motivaciones más profundas de su «amistad estelar» con Wagner— señaló, como lo dice Javier Sádaba, que quien destruye la ilusión pronto se verá vengado por la naturaleza. Y el filólogo amigo se refería a la ilusión como un bien natural, «a esa ilusión que es vida y que, en medio

de la inocencia, se enfrenta al soberano embuste de las cosas reales que, también, son ilusión, pero que alguien se las ha arreglado para disimularlo». Sustantivo pensamiento éste de Sádaba. Embuste de la realidad frente a la mentira de la ilusión: la rutina frente al amor. Asumir la condición humana en su plenitud más accesible sería hacer frente al dolor (y a la miseria) de nuestra condición no cayendo en las redes de una racinoalidad siempre frágil. La búsqueda de respuesta que signa el amor es un espejismo alimenticio: la búsqueda de la verdad que signa lo racional es un embuste inútil. La conciencia de ese espejismo no amengua la vitalidad de dicha pasión sino que, por contrario imperio, la potencia infinitamente. Es la ilusión de ese instantáneo absoluto la que hace que sólo Dios habite el cuerpo de los amantes, porque sólo Dios —o su concepción de él— puede dar un mentís necesario, desesperadamente necesario, a la fugacidad de la vida. Necesario e imposible, ese latido de la presencia de Dios es nuestra única posibilidad de vivir fuera de sí en nosotros mismos. Ese temblor —y es hora que reconoza la paternidad de este enorme sustantivo a José Bergamín: «sentir es pensar temblando»— hace que el amante no necesite muchas veces de la palabra aunque ella, otras veces, sea tan irremplazable. Cuando Henriette escribe su carta de amor a von Kleist —antes del suicidio recíproco de los dos amantes— sólo atina a llenar la página de expresiones guturales, exclamaciones y suspiros. Ellas bastan. Podríamos asimilar este lenguaje de amor a la música de Wagner: son corcheas las que reemplazan los suspiros, melodía la que reviste el estremecimiento, sensualidad cromática la que inaugura la embriaguez. Por eso quiero insistir en la alegría del abrazo de los amantes. El amor no es una pasión triste, escribió Spinoza. Lo que sí es triste es lo efímero del abrazo. Y ésa es una comprobación a posteriori. El filtro de amor que beben Tristán e Isolda no los arroja a la tristeza sino a la fiesta insoslayable de sus cuerpos. No hay momento mayor de inmortalidad que la fiesta enamorada de los cuerpos: luego —digo, luego— es la muerte la que asoma su rostro. Allí comienza lo terrible, pero antes ha reinado la mentira. Esa plenitud de la mentira que atraviesa los cuerpos temblorosos es mucho más que un sofisma: es un engaño que otorga a los amantes su *carnet* de identidad, que los transforma en héroes de una historia sagrada y sustancial, en vehículos de una realidad más poderosa: la que habita en la persona amada. Desde allí nunca el hombre ha estados más dispuesto a lo imposible que en el acto de amar. Nunca ha estado más lúcido: aspirar a lo eterno sabiéndose mortal. Traicionando el pensamiento de Wittgenstein «hay que encontrar el camino que lleve del error a la verdad», prefiero invertir la secuencia y presumir que lo necesario es habitar ese camino que lleva de la verdad al error. Es decir, a la ilusión. Es decir, a la mentira, ese pilar. No es necesario creer que el amor restaura lo que la muerte niega, sino algo más humano y a la vez religioso: el amor es anticipo de la muerte porque es *exactamente* lo que la muerte niega. «El amor, por el contrario, es un aliado de la muerte o es su negación», dice Sádaba. Insisto en la debilidad de dicha alternativa: el amor es inexorable aliado y enemigo terco de la muerte, ambas cosas a la vez. Dice Paul Henry Lang que las heroínas de Wagner no pueden amar: sólo pueden perecer. Insisto en mi desacuerdo: sólo les queda perecer porque han amado. Por eso Wagner hace de *Tristán e Isolda* una música nueva, absolutamente embriagadora. En ese abrazo fugaz y eterno está todo, la entrega, la sedición, el tumulto, la añoranza, el *carpe diem,* el triunfo, el adulterio, el incesto y la muerte. El territo-

rio del nómada —como lo hubiera llamado Rafael Argullol— se transforma en cuna y sepultura de ese único sedentarismo posible: los brazos de la persona amada.

Schopenhauer —sin duda— está allí enteramente. En *Reflexiones de un apolítico* de 1918, Thomas Mann escribe: «Aún me parece estar viendo la pequeña habitación de las afueras de la ciudad, situada en un lugar elevado, en la que dieciséis años atrás, tumbado en un extraño diván, leí *El mundo como voluntad y representación.* Juventud solitaria y anárquica, cautivada por el mundo y la muerte, ¡cómo bebía el mágico elixir de esta metafísica, cuya más íntima esencia es el erotismo y en la que yo veía la fuente espiritual de la música de *Tristán*!» Es importante reproducir el pensamiento de Thomas Mann porque uno de sus hallazgos más profundos tiene que ver con esta ópera y dice así: «La técnica del tema del recuerdo, que ya se utilizaba ocasionalmente en una antigua ópera, se perfecciona poco a poco en un sistema profundo y de melancólico virtuosismo que hace de la música, en una medida insólita, un instrumento de alusiones, reflexiones y connotaciones. La nueva interpretación que se da al ingenuo tema mágico del «filtro de amor» convirtiéndolo en un simple medio para liberar una pasión ya existente —en realidad, lo que beben los enamorados puede ser sencillamente agua y sólo su convicción de haber bebido muerte los libera espiritualmente de las leyes morales de la época— es la idea poética de un gran psicólogo». Thomas Mann acierta aquí en la esencia del drama wagneriano. «El sombrío fuego que aquí siento arder/ ¿he de llamarlo amor, triste de mí?/ Ah, no. Lo que anhelo es la salvación», dice el Holandés a Senta. Mann insiste en que el gran logro de Wagner es que entre el deseo de redención y el deseo de la muchacha, el Holandés no quiere ni puede distinguir. La ambigüedad es asumida para penetrar en las profundidades del gran tema elegido por Wagner. «El amor en su más completa realidad sólo es posible a través del sexo», escribe Wagner. Schopenhauer y Freud habitan estas palabras. «Es puro siglo XIX», agrega Mann.

Arnoldo Liberman

En bolina a rabiar

Con vientos de fuerza cinco, pocos son los patrones que no se pongan al pairo, tomen rizos o abandonen la regata. Yo, no; yo prefiero jugármela navegando en bolina y está por ser el día en que rompa el primer mástil o quede con la quilla mirando las nubes. Cuestión de temple.

Fuera del mar no me conduzco con mayor prudencia. Acepto siempre el riesgo. Si hubiese nacido varón se me habría quedado pequeño este pueblo hace ya muchos años, pero he nacido maestra de escuela, como mi padre y con la sangre caliente como mi abuelo Balsa, que a más de marino fue corsario para cierta república del Caribe. De él aprendí a ponerle cara a cualquier viento y a tomarme las cosas de este mundo con la escasa seriedad que merecen. Por eso hay quien dice lo que dice de mí, y bien poco que se me importa.

Si hubiese seguido el ejemplo paterno es bien seguro que no habría pasado de hacer unas oposiciones a instituto. Pero yo tenía ambiciones a la edad en que otras nenas juegan a las casitas. Me hice maestra, claro, pero con la idea de ser mi propio patrón. Por eso estoy aquí, agarrando la rueda de este timón, y con los pies bien firmes sobre la cubierta de estos ocho metros de obra muerta. Este barco, y el anterior, y el anterior, salieron del mismo sitio: de un dinero bien invertido. La pequeña academia no daba mucho, pero sí dio lo suficiente como para el traspaso de aquel bajo que nadie quería y que hoy es la primera tienda de ropa náutica de la costa. Luego vino lo de la representación de efectos navales. Y luego Andrés...

Andrés, que está ahí abajo, en el camarote, cuidando de Alicia y su mareo. Sosteniéndole la cabeza seguramente y dándole pequeños sorbos de café. Solícito, como siempre. Regalándole los oídos de mimos y cariños, como siempre. Cuando deje de vomitar y lamentarse seguro que volverá a besarla apasionadamente. A Andrés le encantan la palidez y la debilidad. Sería incapaz de resistirse a Margarita Gautier. Sobre todo si Margarita Gautier se hubiese mareado en una regata.

Llevamos tres años así. Dando que hablar. Componiendo un triángulo escaleno. Ningún ángulo, ningún lado, iguales. Ni coincidimos en nada él y yo, ni coinciden ellos entre sí por más que se empeñen. Es el espejismo del adulterio que hace que todo se vea color carne. No es cierto que él me quiera. Me quiso. Cuando los dos éramos una pareja luchadora y sin medios, cuando no teníamos otra diversión que hacer el amor en la playa, bajo el sol, frente al mar, como dos buenos salvajes. Decía que me quería. Lo sigue diciendo, pero ya no es cierto. Ahora está algo viejo, algo cansado y ha comenzado a quererse a sí mismo más que a ninguna otra cosa. Se ama. No hay más que ver cómo cuida su bronceado, sus camisas de seda, la raya de sus pantalones blanquísimos. No hay más que ver cómo está pendiente a atraer la mirada de los demás para saber

que nada le importan los demás. Ni siquiera yo. Ni siquiera Alicia que tiene toda la clase, la distinción y el chic que yo nunca tuve y que conserva su cuerpo medio virgen en aceites hidratantes.

¡Pobre Alicia! Quince años de íntimas amigas para llegar a esto. Antes decía que me quería y todavía lo sigue diciendo cuando él no está presente. Pero yo sé que no es cierto. No como antes. Ahora soy su rival. O eso cree ella, porque no hay tal rivalidad. Si acaso una inconsciente tendencia a la comparación. Y no por mi parte. Por la suya. En estos tres años ha tenido tiempo suficiente como para componer una larga lista de cualidades y defectos que ambas compartimos. Las dos somos espíritus románticos, dados a la aventura, impulsivos, generosos. Con una generosidad y un ansia de vida que él no tiene y que ha buscado en nosotros dos de forma sucesiva. Él es quien compara. Conscientemente. A veces descaradamente. Sobre esta misma cubierta ella y yo —estoy segura— nos hemos sentido medidas por unos ojos ávidos, escrutadores de nuestras formas. ¡Qué vergüenza! ¡Qué íntima y penosa vergüenza la de sentirse esclava de un esclavo! El nunca fue otra cosa. Un triste esclavo de sus sentidos sin más ánimo para satisfacerlos que el de mendigar limosnas sexuales. Limosnas que le hemos dado todas. Yo y las demás. Porque Andrés sabe pedir. Es su única virtud. Pide con las manos, con los ojos, con esos malditos labios suyos siempre tan húmedos, tan cálidos. Su única virtud. El resto son cualidades de hermoso animal. ¡Pobre Alicia! Seguramente has dejado ya de vomitar y él te está secando el sudor, besándote en la frente, como a una niña. Una niña mayor que él, mayor que yo, pero mucho menos gastada que nosotros. ¡Cómo ibas a estarlo, tú, que nunca has hecho otra cosa que pintar marinas y organizar exposiciones colectivas a beneficio de cualquier clase de desgraciados! Siempre nos ha llamado la atención la lozanía de tu rostro, que, sí, que ya sabemos que está muy maquillado, muy cuidado, pero que nos atrae hasta hacernos olvidar tu condición de niña mimada que hace muchos años que ha dejado de jugar con muñecas para jugar con títeres como el que ahora te cuida, solícito, galante, obsequioso, pendiente del menor de tus deseos. Para que no te canses, para que no te gastes y permanezcas así, bellísima, inalterable al paso del tiempo y del adulterio. Inalterable incluso a sus caricias. Las mismas que luego serán para otra, cuando le parezca que ya no puedes darle más. Entonces volverá a mí, como siempre, y tú volverás a ser la de antes, la amiga que siempre fuiste. Quizás entonces me lo cuentes todo. Todo lo que sé; vuestras escapadas a la ciudad, vuestras citas, vuestros más secretos mensajes, vuestro final desencanto. Y él vendrá también, por otro lado, a contarme la misma historia que tú me cuentas. Y entre los dos no habrá más culpable que el otro. O yo misma. Aunque ninguno se atreva a decirlo: ni tú, ni él ni yo.

Os estoy oyendo. Por encima del ruido de las olas que parte el casco, por encima del viento que silba en los stays, oigo vuestra risa sofocada y puedo adivinar por qué dejáis de reír, por qué no se escucha nada. Si, de pronto, no existiese el mar, ni esta regata, escandalizaríais a los peces con vuestros gemidos. Hace rato que no os oigo. Sólo puedo imaginaros, imaginar vuestras bocas mentirosas entregadas la una a la otra. Sabéis que la singladura es larga, que yo estoy aquí, al timón, amarrada como un perro fiel, vigilante de vuestro gozo, envidiosa de él.

Os estoy oyendo. Nada puedo hacer sino escuchar vuestros gemidos. Fuerzo la escora del barco y es mayor el golpe de mar. Aun así os escucho. Debe ser la caracola de los celos lo que suena en mi oído, sino no es posible. Si fijo la vista en el horizonte también me es posible veros. Abrazados. Entregados a eso que llamáis seguramente pasión, y que no es otra cosa que capricho. Tuyo y de él. Capricho de tener lo que no se debe. La fruta prohibida sobre las olas del mar y yo ladrándole al viento, mi rencor.

He virado para tomar nuevo rumbo. El cabeceo del barco no lo ha sentido ninguno de los dos. Nadie ha venido a la escotilla, siquiera a protestar, siquiera a decir que os encontráis mejor. Y es porque debéis haberos dormido. A él le pasa siempre. A ti, Alicia, no sé. Desconozco tus costumbres, tu comportamiento después del amor. Supongo que te has desmayado. Es muy propio de ti. Te imagino rota como una marioneta, con el pelo suelto sobre la cara y un brazo delicadamente caído al suelo. A él no tengo necesidad de imaginármelo. Se habrá dormido sobre ti, como un tigre sobre su presa. ¡Pobre Alicia!

El viento ha rolado a nordeste. Ya no queda nadie en el campo de regata. Todos han tomado sus tiempos y se han ido a puerto. Está oscureciendo. Estos cirros bajos y esta fuerza del viento... Debería llamaros para la maniobra.

El viento ha vuelto a rolar a norte y su fuerza ha aumentado. Los grimpolines del stay de babor se han desprendido y el foque ha comenzado a flamear peligrosamente. Debería ponerme al pairo y llamaros. Debería haberos llamado hace tiempo, hace años, cuando era tiempo para los tres, cuando todo tenía arreglo y la atracción entre vosotros no era más que simpatía y admiración mutua. Ahora ya es tarde. Ahora no puedo llamaros. Seguid durmiendo. Seguid aletargados en vuestro sueño de amor. No seré yo quien os despierte.

En bolina, en bolina a rabiar contra un viento de fuerza cinco el romper de las olas es continuo y su ritmo un latido sordo y monótono. La caña del timón me transmite la fuerza de los elementos que trato de someter. Cobro escota. La escora del barco no la acusan vuestros cuerpos que se han adormecido sobre esa litera flotante. Sois ajenos a todo. Al viento, al mar, a mi sufrir. Fijo el timón y me visto el chaleco. Vuelvo a cobrar escota de la mayor enfilando la proximidad de los farallones. Sé que al llegar a ellos se producirá un vacío y el barco se volverá sobre sí mismo, que caerá a estribor con la energía de un gran resorte que se acaba de romper, y estará en pocos segundos con la quilla al cielo. Cuando lo haga saltaré por la borda. No quiero despertaros. Tampoco querría daros auxilio cuando os vea hundiros. Será todo muy breve. La escotilla está medio atrancada y los ojos de buey semiabiertos. Será rápido. Cuando se inunde el camarote, cuando sólo la quilla sea visible, nadaré hasta el casco para esperar socorro. Mientras tanto me quedaré a distancia, unas brazas, las suficientes como para no poder escuchar vuestras últimas mentiras.

Fernando Güemes

Plaza mayor*

Apenas

Esto que entre las cosas somos,
la duración cuidada
la ternura del pobre
siempre pobre
por no quebrar la taza
en donde un día fuimos
la luminosa voluntad
del buenos días materno.

Tanto da...

Tanto da si el amor demorado
ya no llega
no dejaré por eso de demorar mi amor
entre tus brazos.

Rojo

Sin ti, sin mí
sin música
bailé
bailé
bailé
la máscara
movía mi alma.

Íncubo

Agazapado, herido
siempre final y lamentable:
el miedo es el peligro
y el horror es el riesgo
del sobresalto y el ataque.

Si fuera al menos
definitivamente
un animal caído en su trampa.

Distancia

No es la desolación,
es el horror sin horizonte,
la soledad cercada
su falta de aire libre
un árbol
hacia donde correr
sin saber nunca
qué modo de descanso
junto a él nos espera.

Masculinos

Trasnochados de túneles
y contornos estrechos
semejantes a abrazos moribundos,
abocados
a la minuciosa creación de la anécdota,
juiciosos y falsamente alcohólicos
y nobles
los masculinos reaparecen
en la siniestra superficie.

Contornos

Todo de cuanto manos hubo
es infinito,
la piel del fruto ensortijada
cayendo hacia el reencuentro.

Lo conocido acaba,
la huella y el espejo
estrechan sus contornos.
A ti y a mí nos toca comprender
iniciar el abrazo diluido y sin fuerza.

Sin estridencias los recuerdos sucumben
a la implacable conciliación de la memoria.

Algún adolescente

Vinculado al suburbio
a la cartografía temporal,
bambolea sus penas.
Es simbiótico y tiene
el entrecejo de la ferocidad perdida.
Vinculado a la nada
le crece la raíz solitaria
muy poco vegetal y animalesca.
No lo quiero y me asombra,
le aprecio cierto gesto
esa capacidad continua de perder la inocencia
de olvidar el futuro
y fragmentar, colocando en su sitio,
cualquier puzzle de la ajena mentira.

Plaza mayor

La plaza recorrida
y alguien te invita a revivir la historia.
Los pasos hacia atrás borran las huellas
y la reconstrucción invierte telescopios.
De nada servirá el fragmento
ni la pesquisa hilvanará sospechas;
cuando llegues te aguardará un extraño.

Diagonal

La fuerza del amor y la locura
la inconstancia del labio y de la frente
la cicatriz irracional del tiempo
el escenario final de la memoria.

Cristina Grisolía

Sarrió. Homenaje a Azorín

Esta publicación se la dedico a Rocío

En un texto de José M.ª Valverde sobre Azorín [1], no en su controvertida biografía crítica [2] de la que se hablará después, se encuentra esta esclarecedora cita:

... tras largas páginas sin voz humana, en pura contemplación de paisajes e insectos, hasta que por fin la *cámara* —si se nos permite el anacronismo, hablando de un escritor tan cinematográfico *avant la lettre*— enfoca alguna persona...

Habla de *Antonio Azorín,* libro concluido el 2 de mayo de 1903 y publicado ese mismo año, fecha en la que todavía José Martínez Ruiz, Azorín escritor, no podía estar influido por el cine, pero, él mismo era el cine. Su manera de escribir, visual, mediterránea o sea, llena de luz, preludiaba el grafismo del séptimo arte. De ahí su conformidad cuando ya mayor, de anciano, se refugia, de espectador, en sus salas. Tema el cinematográfico al que llegó a dedicar dos volúmenes [3] y varios artículos en otros; en esos ya en que, como cuenta Ramón Gómez de la Serna [4] siempre tan acertado y cordial:

... se va volviendo Cervantes y hay quien no lo nota y quien no se da cuenta de que cada párrafo suyo es una maravilla y que esa nota queda, ese lentificar cualquier escena, ese condominio de lo tácito que regala...

Ortega [5] compara su manera de escribir con la manera de pintar, con la pintura:

... el arte de Azorín consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente...

Un *artificio* debido a su *mecanismo estético.* En 1913, el 23 de noviembre, José Ortega y Gasset, en Aranjuez, brindaría por él. Aunque un día la amistad entre ellos dos, por cuestiones ibéricas (de prensa y política) quedara «herida de gravedad» [6]

Se entienden también como cuestiones ibéricas, esas a lo que se ve irrenunciables, insoslayables, inacabables —y se han proliferado, a nuestra imagen y semejanza por el Nuevo Mundo— las que puedan explicar lo que no entiende de un libro, tan importante por otros aspectos, como el *Azorín* citada de Valverde. Libro escrito en fecha

[1] *Azorín,* Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz, *comentados por J. M. Valverde. Bitácora Narcea, Madrid, 1972. pag. 34.*

[2] *Valverde, José M.ª,* Azorín. *Planeta, Barcelona, 1971.*

[3] El cine y el momento, *(1953) y* El efímero cine (1955).

[4] *Gómez de la Serna, Ramón,* Azorín. *Losada, Buenos Aires, 1942.*

[5] *Ortega y Gasset, José,* Obras completas, *tomo I, págs. 239-40. Alianza Editorial, Madrid, 1983.*

[6] Idem, Idem, *Contestando a Azorín,* España, *2 de febrero de 1915.*

crítica, últimos zarpazos de dictadura, y por quien los sufre. Libro en el que está la comprensible desazón y hostilidad de un intelectual español hacia el régimen existente, prolongado y átono, y hacia la figura de la cabecera del sistema. Personaje al que una vez Azorín dedicó un artículo. Libro en el que se incluyen, de dolida contemporaneidad, interpolaciones al relato, cotejos de la actualidad, con obligado repudio. Así, un algo de tal político disgusto temporal llega a caer sobre el postrer Azorín, el posterior a 1905. Y así los libros y libros (por ejemplo esa bella trilogía penúltima —1959, 1960— *Agenda, Posdata, Ejercicios de castellano,* donde ya, como calculaba Ramón, Azorín es Cervantes) o cientos de artículos, como reconoce Valverde aún pendientes de reunirse en libro, se soslayan. Quien esto escribe entiende que hoy, con más desahogadas perspectivas, al inestimable libro se le hubiesen evitado algunos adjetivos y algunos párrafos injustos.

Pero dejando lo indejable al margen volvamos a Sarrió. Ese Sarrió sobre el que Valverde, en tres textos azorinianos suyos[7] no logra hacer coincidir sus datos: en uno lo da como personaje de *La voluntad* (?) y en otro estima que *Antonio Azorín* acaba con la noticia de su muerte, lo cual no es cierto. Sarrió, el «taciturno epicúreo» de nuestro citado especialista extremeño es, por un lado, el coprotagonista de *Antonio Azorín* y por otro el sujeto del relato que con su nombre se incluye en *Los pueblos,* también artículo de periódico un día. Sarrió, natural de Pretel, taciturno —¿por qué no?— epicúreo, es (siguiendo a Azorín) gordo y humilde, bajo y sencillo, tras un chaleco y una esclava con muletilla, bajo un sombrero hongo o una gorra, que vive en una casa «vieja, espaciosa, soleada, con un huerto» y una acequia; conversador, pues escucha... y discreto acompañante (viaja con Antonio Azorín a Villena, a Alicante, a Orihuela, a Elda... En Elda toma tren Antonio Azorín y se va) que se llama Lorenzo de nombre de pila, y al que un viejo cartelista vende armas, león y lobo que sostienen filacteria donde se lee *Nunc et semper.*

Sí, Azorín (el uno y el otro, el protagonista y el escritor) está ya un poco de vuelta de todo y agradece tal simpatía, esa cordialidad desinteresada, su humanidad. Meses después se encontraron en Madrid y fueron al teatro. Pero cuando vuelve a verle año y pico después, la ruina de la vida, la vejez —y la misma vida— han caído sobre Sarrió. Esta visita última es la que cuenta Azorín en su artículo publicado en el diario *España* el 27 de agosto de 1904, incluido luego como segundo capítulo de su libro *Los pueblos,* de 1905. Esta situación es la que se ha querido dibujar en la historieta.

1905, un año más en la historia de la vida. Un año, poca cosa, lo irremediable. Otro eclipse, algo de cólera, gripe. Maura que no vuelve al gobierno y acceden al poder (?) los liberales. Ha muerto Silvela, ha muerto Villaverde, también se van, de viaje sin regreso, Julio Verne y Juan Valera. Y aquel amigo que tenía en el pueblo, que parecía a salvo, también se le va a morir.

Orte, Ramón y Valverde lo vieron muy bien, ahí está dicho todo, ese artificio o mecanismo estético que suspende el movimiento de la cosas cual si pintara, ese «primor de la repetición» [8], ese «condominio de lo tácito», esa panorámica casi cinematográfi-

[7] *El tercero es en Azorín,* Los pueblos, *Clásicos Castalia, Madrid, 1974; edición e introducción de J. M. V.*
[8] Ibídem. O.C., *tomo II, pág. 196.*

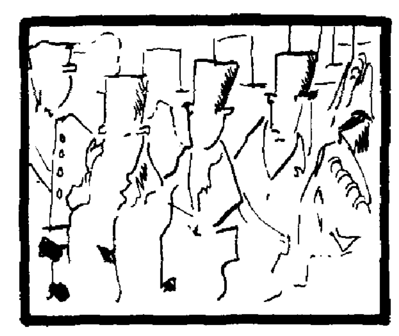
ca de enfocar el texto, es eso que podría denominarse *el efecto Azorín:* lo que provoca su estilo de narrar una situación y permite transcribirlo gráficamente en viñetas secuenciadas. Me limité a subrayar el texto y a recoger sus diálogos a tinta china. En este *Sarrió* lo que importaba era perpetuar ese momento tan magistralmente detenido del final de un gran hombre. Deteniéndolo para la posteridad y dejándolo ahí, eternamente trémulo, bajando esa escalera.

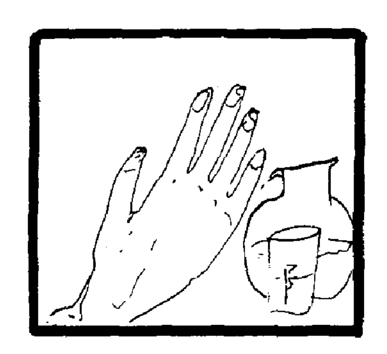
Bernardo Víctor Carande

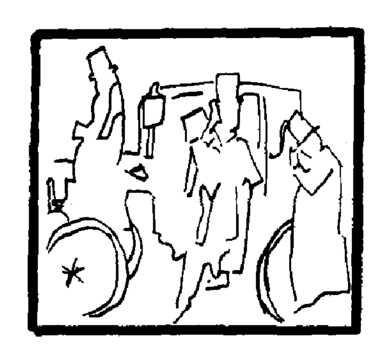


Azorín



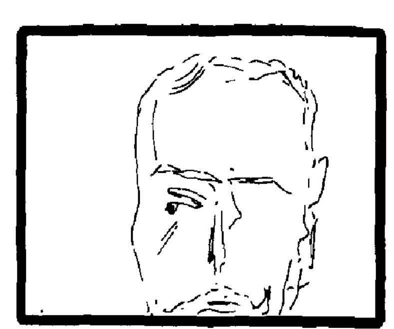







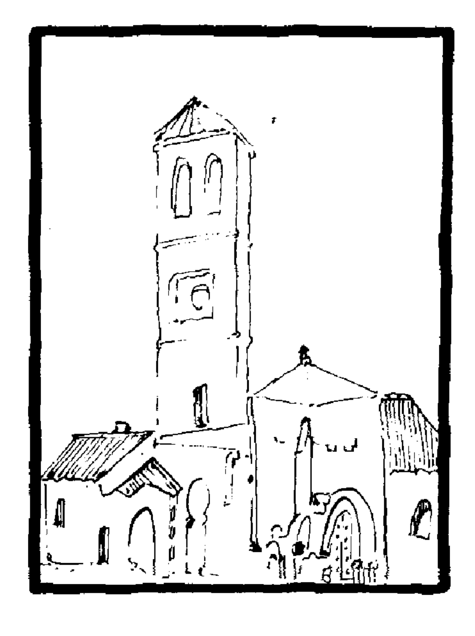
(LOS PUEBLOS) AZORÍN 1905

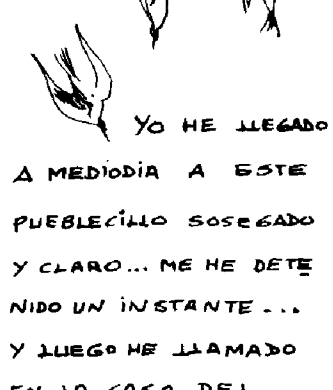




por B.V.CARANDE

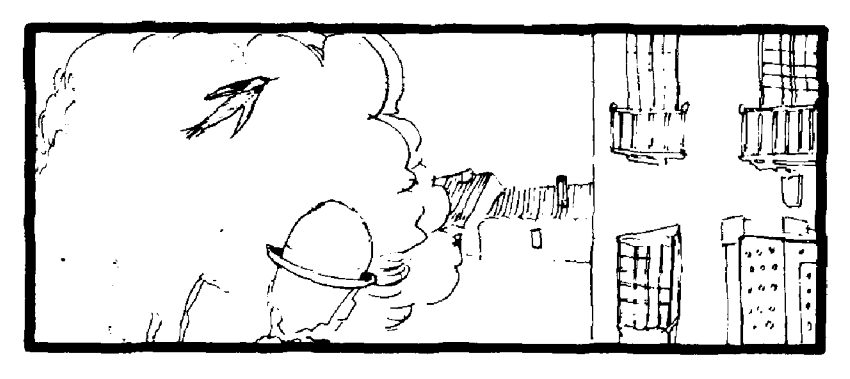


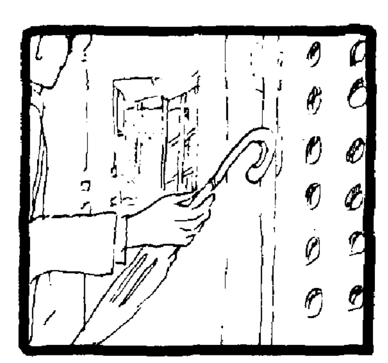




YO HE LLEGADO
A MEDIODIA A ESTE
PUEBLECILLO SOSEGADO
Y CLARO... ME HE DETE-
NIDO UN INSTANTE...
Y LUEGO HE LLAMADO
EN LA CASA DEL
GRANDE HOMBRE...

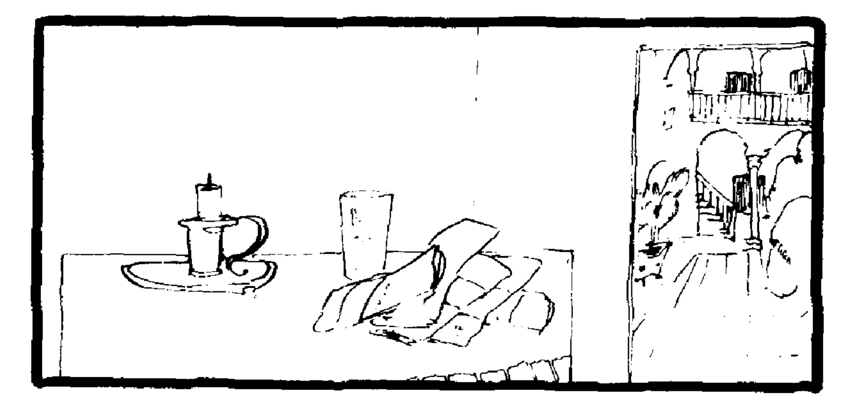






NO ERA INDISCRECIÓN
EL ENTRAR. EL ZAGUÁN
SE HALLABA DESIERTO.

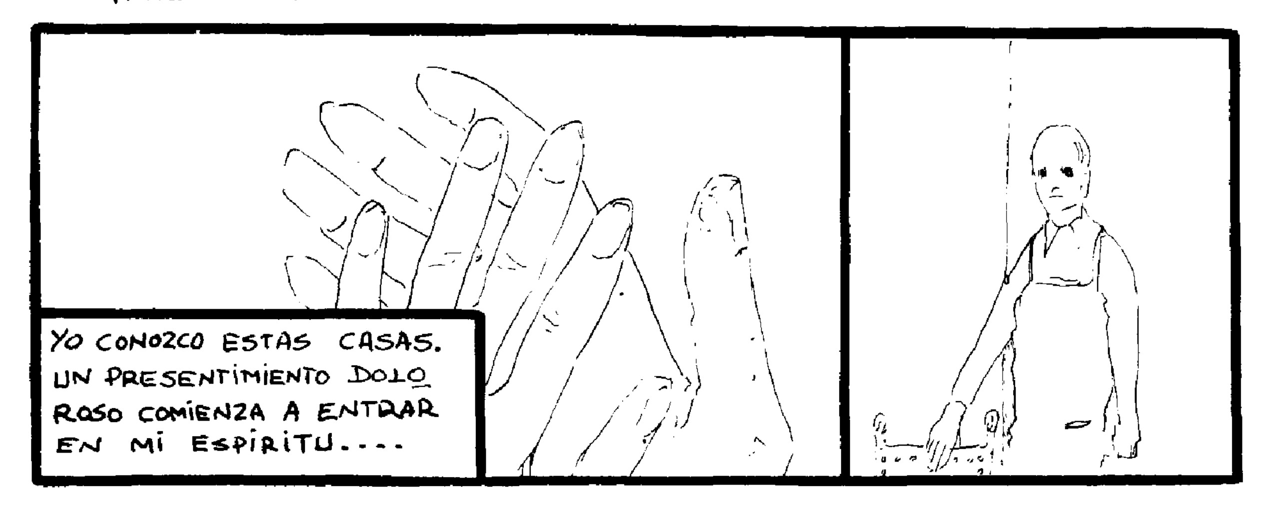




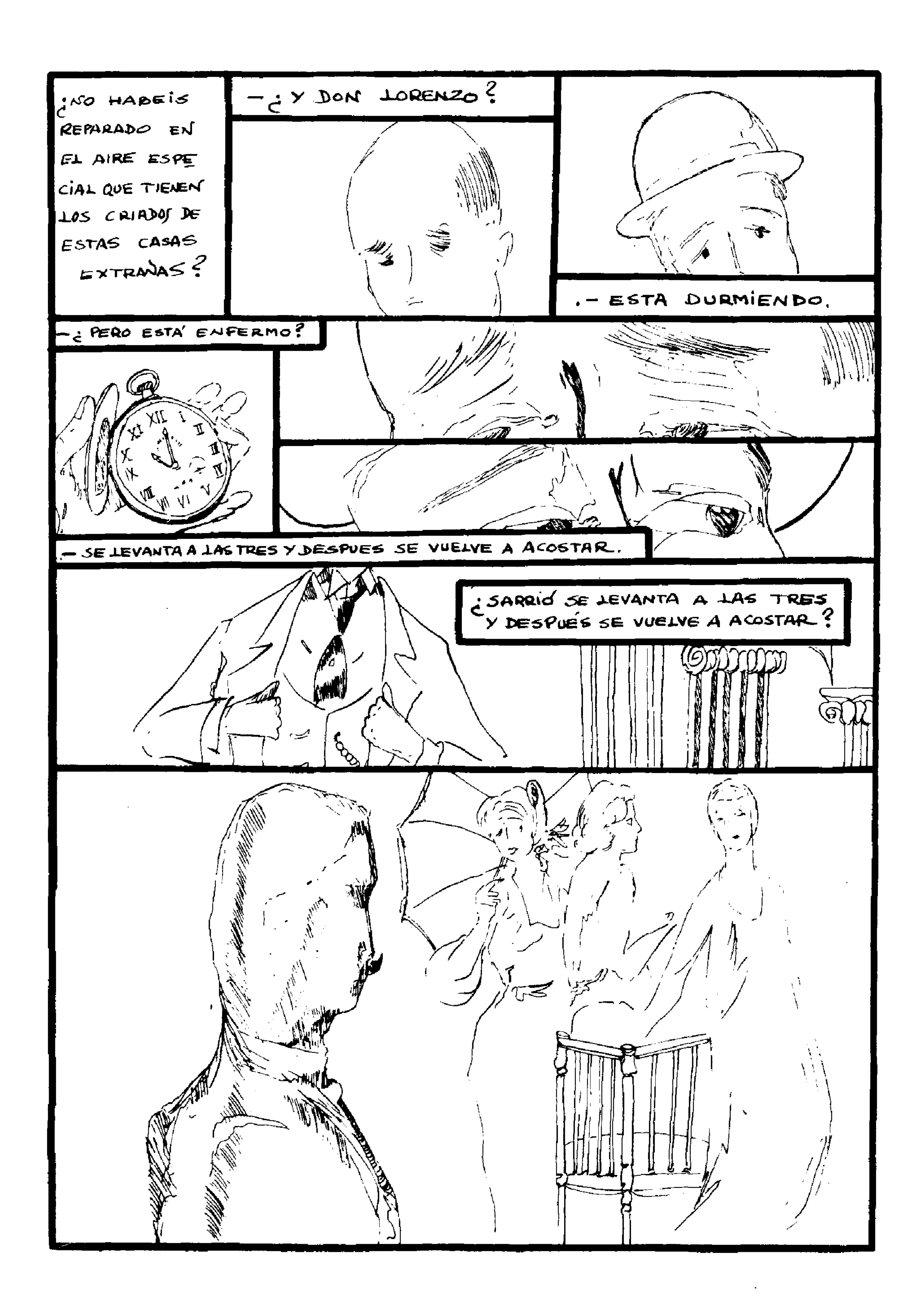




YO YA CONOZCO ESTAS CASAS EXTRAÑAS QUE PARECEN ABANDONADAS EN QUE VIVE UN MISÁNTROPO

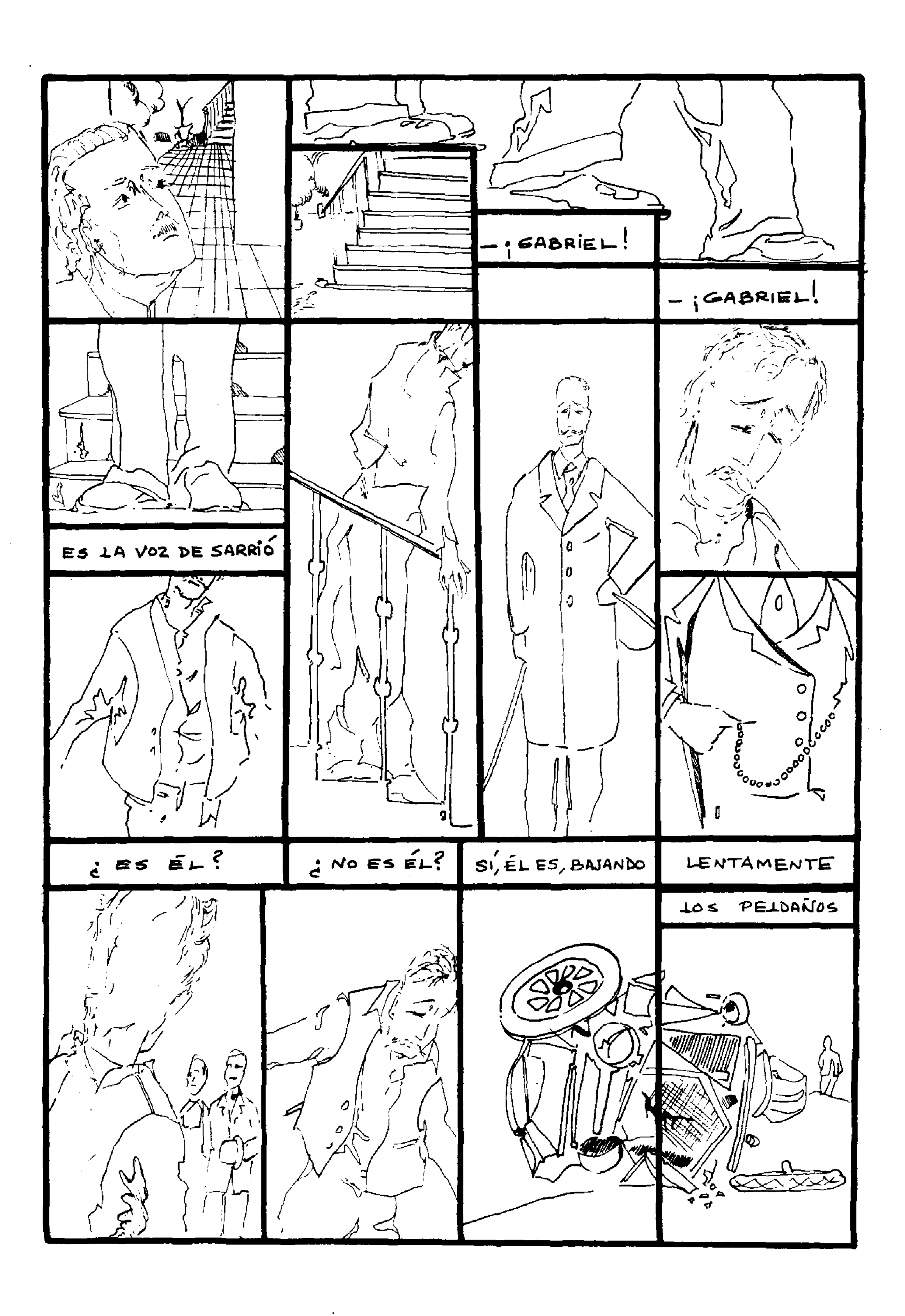



Y ENTONCES ME ACUERDO DE LAS TRES HIJAS DE MI ILUSTRE AMIGO
.- ¿Y LA SEÑORITA CARMEN?
.- SE CASÓ
SIENTO UNA TÉNUE DESILUSIÓN
.- ¿Y LA SEÑORITA LOLA?
.- SE CASÓ TAMBIÉN.
Y VUELVO A EXPERIMENTAR OTRA DECEPCIÓN

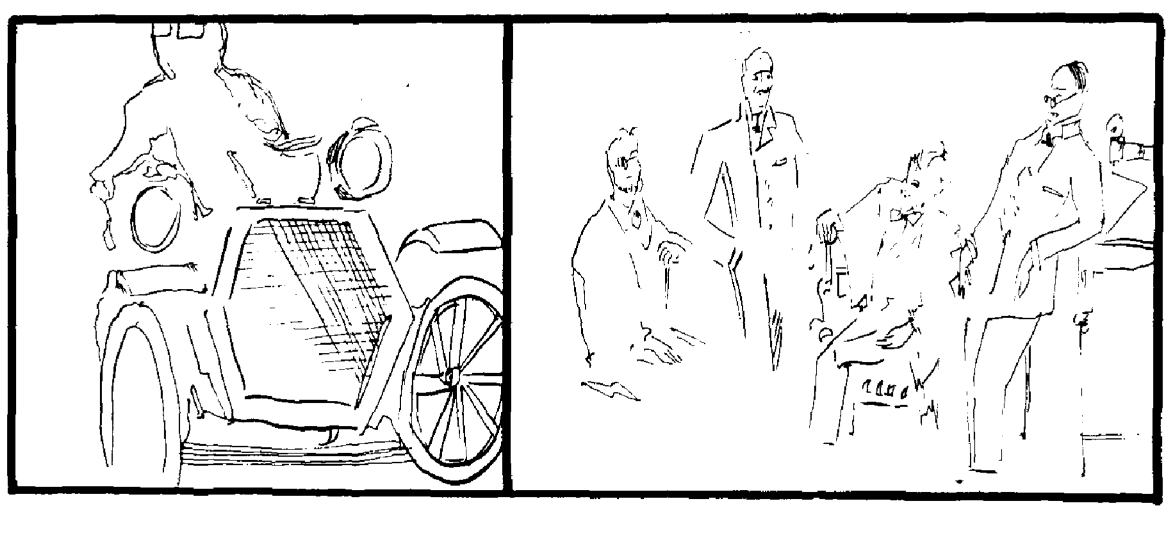

¿NO HABÉIS REPARADO EN EL AIRE ESPECIAL QUE TIENEN LOS CRIADOS DE ESTAS CASAS EXTRAÑAS?
—¿Y DON LORENZO?
.— ESTA DURMIENDO.
—¿PERO ESTÁ ENFERMO?
— SE LEVANTA A LAS TRES Y DESPUES SE VUELVE A ACOSTAR.
¿SARRIÓ SE LEVANTA A LAS TRES Y DESPUÉS SE VUELVE A ACOSTAR?

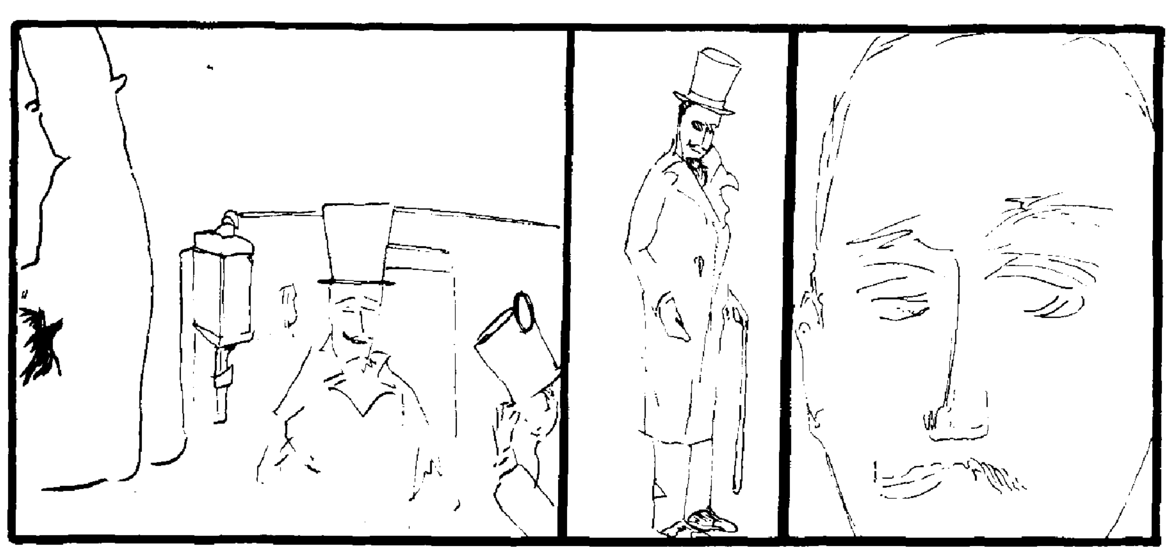


—¿Y la señorita Pepita?
Pepita era mi amiga predilecta
— Se murió
¿Cómo los seres que hemos amado tanto pueden desaparecer de este modo tan rápido y brutal? ¿No habrá nada fijo, inconmovible, en el mundo de nuestros amores y predilecciones?



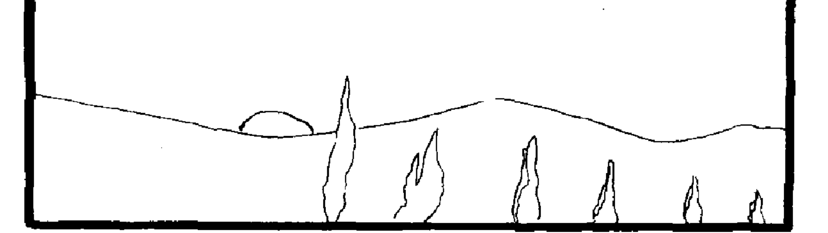
—¡GABRIEL!
—¡GABRIEL!
ES LA VOZ DE SARRIÓ
¿ES ÉL?
¿NO ES ÉL?
SÍ, ÉL ES, BAJANDO
LENTAMENTE
LOS PELDAÑOS

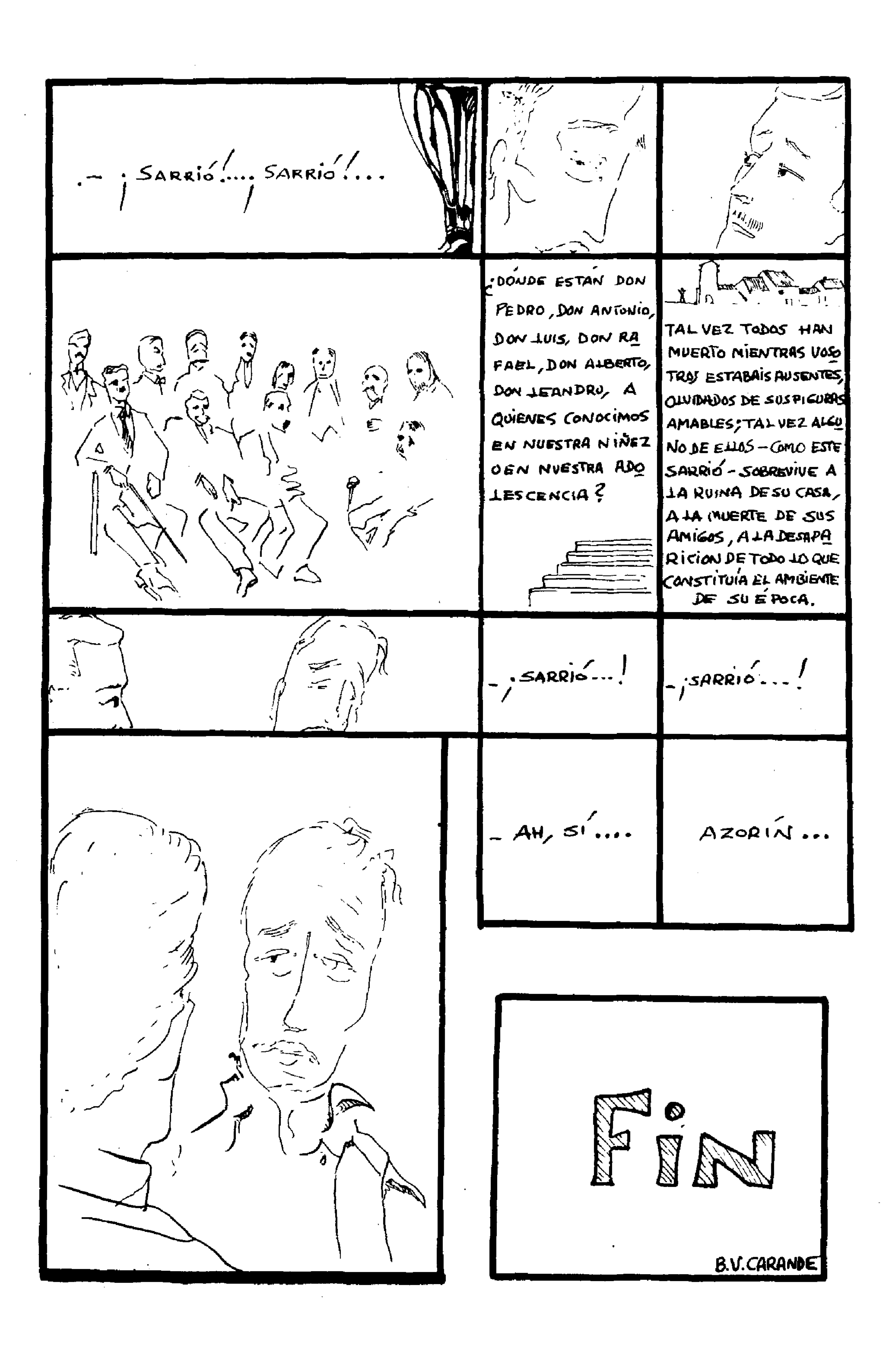






LOS AMIGOS Y ADMIRADORES DEL
HOMBRE ILUSTRE QUEDARÁN CONS
TERNADOS CUANDO PASEN LA VISTA
POR ESTAS LÍNEAS. SARRIÓ ESTA
ENFERMO; SARRIÓ DESAPARECE...




.– ¡SARRIÓ!.... SARRIÓ!...
¿DÓNDE ESTÁN DON PEDRO, DON ANTONIO, DON LUIS, DON RAFAEL, DON ALBERTO, DON LEANDRO, A QUIENES CONOCIMOS EN NUESTRA NIÑEZ O EN NUESTRA ADOLESCENCIA?
TAL VEZ TODOS HAN MUERTO MIENTRAS VOSOTROS ESTABAIS AUSENTES, OLVIDADOS DE SUS FIGURAS AMABLES; TAL VEZ ALGUNO DE ELLOS – COMO ESTE SARRIÓ – SOBREVIVE A LA RUINA DE SU CASA, A LA MUERTE DE SUS AMIGOS, A LA DESAPARICIÓN DE TODO LO QUE CONSTITUÍA EL AMBIENTE DE SU ÉPOCA.
– ¡SARRIÓ...!
– ¡SARRIÓ...!
– AH, SÍ....
AZORÍN...
FIN
B.V. CARANDE

Cuerpo y placer en el Mediterráneo

Cuando oímos la expresión *civilización mediterránea* —aunque a veces no entendamos con precisión lo que quiere decir, o sepamos que significa muchas cosas— vemos invariablemente una imagen: un paisaje de pinos, mar, sol y montes bajos con retama. Y al lado un pueblo blanco, con restos cercanos de algún templo o villa pretéritos, y gente despaciosa e indolente. La mujer que labora sosegada y el hombre que, largos ratos, nada hace. Esta imagen sensitiva, que recorta y achica el espacio mediterráneo, atina, sobre todo, en su fondo, con dos valores esenciales a los que llamaré *signos* para apartarlos del mero concepto de palabra. *Cuerpo* y *placer* (parte de lo que subyace en la imagen dicha) no son términos tan sólo, sino conceptos, varas rectoras de un comportamiento y una visión del mundo, es decir, esos signos de una civilización, entre nosotros, la mediterránea: una cultura brotada en Grecia —con todas sus variantes— continuada en Roma, y en la comunidad lingüística de la Romania, y todo ello salpimentado, desde siempre, con toques orientales. Pues si parte del Mediterráneo es hoy islámica, también los fenicios —y hasta los bizantinos— tuvieron mucho de Oriente. En ese somero concepto ¿qué es *cuerpo* y qué, *placer*?

El cuerpo es el instrumento del placer, pero ambos van más allá de sí mismos. El cuerpo es también una metáfora del placer, y el placer es una elevación del cuerpo. Cuerpo es agrado por la fisicidad inteligente, por las redes de los sentidos, por el psiquismo táctil, visible. El cuerpo no es un territorio plano, ni menos el mero sentido de estercolero en que, a menudo, lo quieren confinar los puritanos y a donde, prácticamente, lo relegó la Iglesia. El cuerpo es humanismo, y conlleva inteligencia y armonía. Cuerpo es, por tanto, el signo del hombre. Y el placer es la vibración y la realización de ese cuerpo, la fisicidad suma o la inteligencia extremada. Placer es un sentido de la vida, una manera —pacífica, sabia— de contemplar a los hombres y el decurso del mundo.

¿En qué rasgos se definiría pues una civilización que, en sus momentos mejores, ha apostado por el placer y el cuerpo? Habrá de ser, ante todo, hedonista. Juzgar que el bienestr y la delicia —palabras polisémicas, generosas— son siempre ideales nobles. Buscar el ocio, y preferentemente lo que los griegos denominaron σχολή los latinos tradujeron en *schola* que es el ocio consagrado al estudio u ocio fértil. Pero que, dando sólo un poco más de vuelo a la palabra, llega a ser ocio contemplativo. Un apetito, después, por la belleza física, cuya cima reside en ser imagen inicial o inaugural de la inteligencia. Y finalmente un sentido íntimo (no pocas veces en liza con la inteligencia) de tolerancia moral, de apertura —aunque fuese irónica, benévola— a la diferencia humana. Todo lo cual puede conllevar —cuando el individuo ve acercarse el arrabal de senectud— la melancolía. Evidentemente hedonista, la cultura mediterránea tiene que ser elegíaca, en un momento dado, porque la juventud física del hombre es breve, y porque el pla-

cer —aunque se procure y varie se ve de continuo asediado por tantas razones como en la vida —y sobre todo en su discurrrir— están en su contra. Veamos un ejemplo *mediterráneo* muy antiguo.

Los alejandrinos consideraron a Mimnermo de Colofón (que en realidad habría nacido en Esmirna, en Jonia) como el precursor de la elegía erótica alejandrina, antecedente inmediata de la famosa elegía romana de Propercio o Tibulo. Mimnermo habría tenido su *floruit* hacia el año 630 a. de C., en los tiempos de la 37 Olimpiada —un mundo puro en medio de guerras y sociedades aristocráticas— y fué llamado por Calínmaco (el gran poeta y erudito alejandrino) γλυχύς, dulce, mientras el epigramatista Posidipo le denomina φιλέραστος , *amoroso.*

Mimnermo escribió una suerte de epopeya sobre su ciudad, *La Esmirneida,* de la que nos quedan escasísimos fragmentos, pero frente a este poeta mitológico y de hechos heroicos, destaca el autor de un libro de poemas elegíacos llamado *Nanno,* del nombre propio de la flautista que le acompañaba y que la tradición juzga su amante. Igual que las obras de Teognis se dirigen siempre al joven Cirno (a veces admonitoriamente, para enseñarle) las de Mimnermo se dirigen a Nanno. Mimnermo, que era oriental —su nombre no es griego— canta siempre el hechizo de la juventud y su cortejo de placeres, y los mil daños que la inclemente vejez acarrea. En un estilo suave, decadente, que se deja llevar por ese continuo sentimiento de gozo y melancolía, invita al amor y afirma que después de la edad florida nada existe. Es considerado, pues, como un poeta molicioso, y como un característico representante de la φιλήδονος/βίος, o *vida de placer.* Convengamos en que este fragmento —aunque seiscientos años anterior a Jesucristo— sigue estando en el meollo de nuestro sentimiento cultural:

¿Qué vida, qué placer existe sin la dorada Afrodita? Ojalá muera yo cuando ya no me importe la unión amorosa en secreto, ni los dulces dones de la diosa, ni el lecho, que son las más amables flores de la juventud para los hombres y las mujeres; pues cuando llega la hora de la dolorosa vejez, que hace deforme incluso al hombre hermoso, siempre le rondan el corazón tristes inquietudes y ya no se regocija contemplando los rayos del sol, sino que es motivo de odio para los jóvenes y de desprecio para las mujeres: tan triste hizo la vejez la divinidad.

Imagino a Mimnermo —que al parecer llegó a viejo, cuando según él ya no le querrían ni chicos ni chicas— como un hombre moreno, y muy dado a la contemplación. Gustador de la belleza y de los sentidos, se percataba de la trágica cortedad de todo y de cómo el paso de los días resta capacidad de sorpresa y entusiasmo, y así en ese contemplador estado que se percata de la fugacidad de la estación y el año, comprendió que la juventud siendo efímera es eterna.

Llegando a mi casa he visto a un grupo de muchachos a la puerta de un Instituto: largas las cabelleras, desprevenidos, alegre el gesto, parecían navegar insensible —e insensatamente— airosos delfines, y siempre en la punta espumosa de la ola —alegres, volátiles, haciendo intrascedentes y apasionados planes para enseguida— creer, sin pensarlo, que ahí en ese cimero equilibrio iban a permanecer durando, y que no habría pues playa que aguardase esa ola suya vistosa y turbia. Los vi quebradizos y eternos, y supe —pensando en Mimnermo— que su gracia estaba en su ignorancia y su poder en su belleza y en su presente omnímodo. *Y tan pronto como es transpuesto ese término de la juventud* —dice Mimnermo en un momento de su segundo fragmento— *es preferi-*

ble la muerte a la vida ¿No lo hemos pensado en algún punto? Buscando afanoso el placer y la belleza —incluso en aquel remoto y azul orbe auroral— Mimnermo se percataría de que algo falla en el mundo, que está mal hecho, y la melancolía le haría intensificar el gusto por la quietud y por los goces hedónicos de lo bello.

Unos cuarenta años más joven que Mimnermo, si de placer hablamos —y en uno de sus aspectos placer puede ser arrebato— debemos referirnos a Safo de Lesbos, la gran poetisa del amor, creadora o plasmadora de un mundo refinado, ritual, exquisito, de trazos finos y voces encendidas donde la elegancia condice con una sencillez depurada y extrema. La isla de Lesbos —frente a las costas de Lidia— creó una cultura aristocrática en la que se dejaba sentir —como gusto por el lujo y las cosas suntuarias— una evidente influencia oriental. Entregados los hombre rectores a pendencias políticas (recuérdese a Alceo, el poeta, tan amigo de Safo) las mujeres quedaban aparte, como en tantos otros lugares de Grecia, pero aquí en Lesbos, en Mitilene, con una especial libertad para reunirse, estar juntas, y dedicarse a la par a la poesía y a alguna suerte de culto real —que no conocemos del todo— a la Luna y a las deidades (Artemis o Afrodita) que la rondan en significado ¿Quién era Safo? ¿Algo así como la directora de un pensionado para señoritas, como quiso el gran filólogo Wilamowitz-Möllendorf? ¿O la regidora o mayor sacerdotisa de un núcleo de adeptas a divinidades femeninas, relacionadas con el amor y la floración? En cualquier caso el grupo sáfico era un orbe de ocio, de cultivo de ideales de contemplación y belleza, donde surgía el amor entre las reunidas. Vemos —sensualmente— pasiones de finísima línea, veladas lunares junto al mar, sesiones poéticas y de ternura, vestidos dorados traídos de Sardes —muy livianos— campos florecidos en primavera y muchachas que pasean por ellos. Naves blancas en un mar azul, y chicas de pechos recientes que se dicen adiós. Una pequeña lira abandonada en un cuarto muy sencillo, de muebles elementales y túnicas albas. Baños nocturnos en días dedicados a Selene. Sueños con novios inminentes y evocaciones de un mundo de guerreros fastuosos. Cielos estrellados y flores en el pelo y junto al banquete. Bailes reposados entre dos muchachas que después se besan. Y el amor. Siempre el amor. Los poemas de Safo —a los que la fragmentariedad de su conservación ha prestado un *no acabado* muy contemporáneo— cultivan principalmente la pasión de Afrodita. Algunos fragmentos —sugeridores— son bellísimos (la traducción es de Carlos García Gual).

> Me enamoré de tí, Attis, hace tiempo. Entonces...
> me parecías una muchacha pequeña y sin gracia...

O este otro:

> Eros de nuevo, embriagador me arrastra,
> dulciamarga, irresistible bestezuela.

Amor y ocio. Pero como Safo era indudablemente una apasionada, no sabemos si uno era más placer que otro. Para Safo el amor —y su pasión— son un sentido del mundo ¿Cómo vivir sin su arrebato? Se diría que el tiempo no cuenta, que no hay después, y que, viejos incluso, el amor debe ser nuestra mejor ocupación. Por eso —por ese delirar precioso, por ese juego de celos, nostalgia y pasión— Safo es la autora del primer gran poema sobre los efectos del amor, aquel que luego imitaría Catulo.

Me parece que es igual a los dioses
el hombre aquel que frente a ti se sienta,
y a tu lado absorto escucha mientras
dulcemente hablas
y encantadora sonríes. Lo que a mí
el corazón en el pecho me arrebata;
apenas te miro y entonces no puedo
decir ya palabra.

Al punto se me espesa la lengua
y de pronto un sutil fuego me corre
bajo la piel, por mis ojos nada veo,
los oídos me zumban,
me invade un frío sudor y toda entera
me estremezco, más que la hierba pálida
estoy, y apenas distante de la muerte
me siento, infeliz.

Pero aún debemos llegar —dentro de aquel orbe— un poco más lejos en cuanto a una cultura de amor y placer con Anacreonte de Teos, que tuvo su cenit alrededor del año 530 a. de C. Impulsado por la presión de los persas el joven poeta (con muchos conciudadanos) abandona su ciudad y las naves les llevan a la isla de Samos, donde halla la protección del tirano Polícrates. Sin duda Anacreonte era un hedonista, un gustoso del placer al que imaginaba hermano isustituible del refinamiento. Y en ese marco del banquete, del simposio cortesano y aristocrático, con mujeres flautistas y muchachitos escanciadores, él tocaba la lira, y cantaba al placer y al vino. El conocido helenista inglés C.M. Bowra lo llama *excelente poeta del placer.* Y Heródoto cuenta que un mensajero de los sátrapas, Oretes, halló al poeta recostado, en un banquete, en compañía del tirano de Samos.

Anacreonte fue muy conocido en la Antigüedad (los alejandrinos le unieron a un canon de poesía lírica donde estaba con otros dos grandes poetas, Alceo y Safo), y tan conocido fue que se fabricó una leyenda. Según ella Anacreonte habría venido a ser el primer viejo verde de la Historia. Un anciano borrachín, aficionado al vino, a las delicias sedosas del amor y a un sopor ligero que no excluía el llanto. Todo ello generó la anacreóntica, ese género menor pícaro y liviano, demasiado dulzón y delicuescente que crearon los helenísticos y que triunfó inundatoriamente en la Europa del siglo XVIII. Pero ese borrachón vejete no era Anacreonte —poeta que llegó a viejo después de haber cantado sus servicios en Atenas, con el tirano Hiparco, y después en Tesalia antes de volver, probablemente, a Teos— Anacreonte fue un amante de la vida, que cambió de ruta cuando pensó que las circunstancias políticas no iban a favorecer un arte como el suyo esencialmente convivial —ocioso— y hedonista. Es decir —si nos dejamos llevar a términos más presentes Anacreonte huyó cuando creía que algo relacionado con la tolerancia estaba en juego. Sus poemas —los fragmentos que conservamos— están dotados de un suave amaneramiento, de un fino estilismo de raíz jónica que le hace (desde ese punto de velatura y sutileza) precursor de los alejandrinos. Cantor del vino (del vino sabio, del mezclado, no del que embriaga de golpe) se queja con cierto halo refinado e irónico de que el amor pasa de largo ante las canas de los viejos, y celebra a mozas y mocitos, especialmente a estos últimos, entre los que nos ha transmitido

los nombres de Esmerdis y Cleobulo. Cantor de los dos amores, apasionado que nunca llega a la sangre (porque ningún hedonista es trágico) Anacreonte no es un cantor del cuerpo pero sí de su belleza y sobre todo —íntimamente unidas ambas cosas— de su delicia. Si en Safo el amor aparecía como furia y arrebato, en Anacreonte es un sentimiento dulciamargo al que imaginamos relacionado con la belleza física. Si hay un muchacho hermoso en el banquete ¿cómo no aspirar a él?, parece decirnos. Le vemos angustiado por el deseo, por el apetito erótico, más que por el amor, pero un afán erótico que no es sexo solamente porque —platónico *avant la lettre*— la belleza del cuerpo termina atrapando al alma.

Oh niño con mirar de doncella,
te persigo, y tú no me escuchas,
ignorando que de mi alma
tú conduces las riendas.

Veamos el amor apasionado y el temor —suave, casi retintín— a la vejez:

A Cleobulo yo amo,
por Cleobulo enloquezco,
de Cleobulo ando prendado.

O —notemos la pincelada preciosista, tan anacreóntica—

Eros, que al ver que mi barba encanece,
entre brisas de sus alas de reflejos de oro
me pasa de largo volando.

Claro que quizá todo este mundo mediterráneo de ocio, de pasión amorosa y culto de belleza, antes que reflejado y vivido por los poetas líricos, lo estuvo por los propios dioses. Creo que pocas mitologías como la griega (dejando de lado algún aspecto sombrío y los más oscuros cultos orientales con los que después y parcialmente se fundió) han sido tan luminosas, tan radiantes, tan exaltadoras de lo bello ¿Qué son los dioses clásicos? Pensemos en Zeus, en Apolo, en Dionisos, en Afrodita, en Artemis, en Eros... Seres hermosos que más que gobernar o custodiar a los humanos —aunque eventualmente les protejan— parecen dedicados a su propio placer, a su autorradiante contemplación. Los dioses son hedonistas, ociosos, bellos y tolerantes de cuanto tenga que ver con el amor y la delicia ¿Había algún dios que se opusiera al cuerpo? Incluso dioses esencialmente mentales como Palas Atenea, gustan tomar los atributos de una muchacha hermosa ¡Y qué pocos dioses —si acaso hay alguno— se oponen al amor! Ese cortejo de divinidades humanísimas —cuyo fondo primordial no ha sido desbancado nunca por el cristianismo semítico— es el que preside, aún hoy, la civilización mediterránea. Apolíneos y dionisíacos al mismo tiempo.

Pero aún en la Antigüedad —que es nuestra raíz— hubo otro culto específico al cuerpo. Hemos hablado de cosas que significan e involucran al cuerpo —que lo señalan— pero no nos hemos centrado en el cuerpo mismo, y a su exaltación —en ningún otro lugar destacó tanto el deporte— iban dirigidas, fiestas además religiosas, las Olimpiadas y los demás juegos griegos.

Todos estos juegos eran fiestas religiosas y panhelénicas, tendentes a dar unidad al espíritu de una cultura. En ellos, en principio, podían competir quienes fueran griegos

y no esclavos. Y por supuesto durante su celebración —aunque nada tuviese de política— se detenían los conflictos, suponiendo una tregua o paréntesis en todas las luchas entre las comunidades helénicas. Los juegos nacen con un espíritu de competición aristocrático e individualista, pero sometidos a cuatro ideas básicas. A/ El esfuerzo de los competidores es una ofrenda a la divinidad, que al otorgar la victoria certifica la ofrenda que le ha resultado más grata. B/ El perjuro, el sacrílego y el homicida quedaban excluidos de los juegos, por lo que se suponía que el participante era un ser moralmente limpio. C/ La recompensa material era meramente simbólica: una corona de laurel. Y quizá la oda lírica que un famoso poeta (pagado por la familia del vencedor) podía dedicarle encomiando su nombre. D/ Con el honor del vencedor se encumbraba también a su ciudad, por lo que, en tanto que honrada, la ciudad del vencedor podía y solía dispensarle también honores. Al ganador, pues, se le consideraba favorecido por los dioses, y se le agasajaba tanto (es decir la victoria implicaba tanto prestigio) que Píndaro llega a decir —advirtiendo— que ningún hombre debe soñar con convertirse en un dios. En la época clásica de Grecia (el siglo V a. de C.) existían numerosos juegos por toda la Hélade siendo cuatro los principales: los de Olimpia, los de Delfos, los de Istmo y los de Nemea. Pero en todos ellos —y a más de lo considerado— se celebraba al cuerpo; un cuerpo en la plenitud de su fuerza y belleza, investida esa belleza de una calidad moral, pero incidiendo siempre en la propia gloria del esfuerzo. Los juegos de mayor prestigio fueron los de Olimpia. Los juegos olímpicos se decían míticamente fundados por Pélope, que venció en la carrera de carros a Enómao, padre de Hipodamía, para casarse con ella. Los juegos, pues, se habrían fundado en honor de Enómao o de Hipodamía, y en el Pelopion, o santuario de Pélope, se le suponía enterrado. La divinidad a la que se honraba en estos juegos era Zeus. Y cuando llegaron los dorios —raza guerrera y amante de la belleza— consideraron que, extinguidos los juegos de Pélope, habían vuelto a ser instaurados por Heracles, el héroe favorito de los dorios, vinculado así también a las Olimpiadas. (Un detalle curioso: los dorios fueron la raza griega más propensa a la homosexualidad, y curiosamente los tres patronos de los juegos tienen alguna vinculación mítica con ella. Zeus enamorado del garzón Ganimedes, Heracles de Hylas, y Pélope de quien en su juventud se enamoró Posidón, haciéndole también, un tiempo, copero celeste). Históricamente las Olimpiadas comienzan en el año 776 a. de C., y continuaron (regularmente) cada cuatro años, hasta que en el 393 de nuestra era el emperador Teodosio prohibió por edicto todas las fiestas paganas, y con ellas los juegos olímpicos. La fiesta duraba siete días, el primero y el último dedicados a ritos y ceremonias religiosas y los cinco restantes a las pruebas atléticas. Para los hombre había cuatro pruebas de velocidad: carrera simple del estadio, carrera del diaulo o doble recorrido, carrera larga —recorrido séxtuplo— y carrera de hoplitas —carrera con la armadura y después sólo con el escudo—. Lucha, pugilato y pancracio —combinación de lucha y pugilato—; pentatlon, que era una reunión de cinco pruebas (salto, lanzamiento de jabalina y disco, carrera y lucha) carrera de cuadrigas y carrera de caballos montados. Para los adolescentes había las pruebas de carrera de estadio, pugilato y lucha. Recordemos las hermosas estatutas que celebran el deporte, los magníficos cuerpos de Mirón, de Policleto, las testas de atletas, rebosando serenidad y belleza, las pinturas cráteras y vasos con luchadores, púgiles o carreristas. ¿No

es la Olimpiada —además de otras cosas, y aún hoy— una clara celebración del cuerpo y de su beldad activa y plena?

Hablando de las Olimpiadas —o de los otros juegos— no podemos olvidar a Píndaro de Tebas, ya nombrado, autor nacido en Beocia, como Hesíodo. Píndaro (522-448 a. de C.) es el primer autor lírico de la antigüedad del que se ha conservado un cuerpo de obra importante, no fragmentaria. Si bien de los 17 libros en que los alejandrinos —Aristófanes de Bizancio— recopilaron la obra del poeta sólo han llegado a nosotros enteros los cuatro libros que recogen los *Epinicios* u odas triunfales, en que se celebra la victoria de afamados atletas en alguna prueba deportiva de alguno de los cuatro grandes juegos ya mencionados. Píndaro gozó de gran fama en vida, y los antiguos, que le hicieron longevo, tejieron leyendas sobre su muerte, como la que —amante de los muchachos— le hace morir en un estadio, reclinada la cabeza sobre las rodillas de su joven amigo Teóxeno de Ténedos al que dedicó un bellísimo encomio:

> En su justo momento debiste los frutos de amor cosechar,
> oh corazón, en el tiempo de tu juventud.
>
> Mas quien mirando a los rayos que destellan en los ojos
> de Teóxeno, no siente el oleaje del deseo amoroso
> en su alma, tiene forjado de bronce o de hierro
> su negro corazón, en la llama de su frígida fragua,
> desamparado de Afrodita, la de vivaces párpados. (...)

Píndaro viajó por diversas ciudades —llegó a Sicilia— aclamado y pagado por las cortes aristocráticas de los tiranos cuyo fasto y modo de vida —esa primogenitura de los mejores— en buena medida cantó. Como en España (pese a estar traducido desde el siglo XVIII, y a que brevemente lo trasladase ya fray Luis de León) no ha sido un autor muy presente o leído, suele creerse que sus epinicios son cánticos a atletas, sin más. No, son poemas, hechos por encargo, y cantados luego coralmente, con acompañamiento de música, en que se celebra a un vencedor de una prueba atlética, generalmente en tres partes. Por ejemplo en la *Olímpica I* a Hierón de Siracusa, vencedor en las carreras de caballos, con su corcel Ferenico en 476. A través de imágenes brillantes y rápidas el poeta evoca un mito, pues los juegos estaban consagrados a los dioses y celebraban a los héroes, y como sabemos, el vencedor se consideraba como el mejor según juicio de la propia divinidad. Después —a través de rápidas alusiones— se refiere a la victoria atlética concreta, y finalmente se canta al vencedor, emparentándole con sus antepasados —muy propio de una sociedad aristocrática— viéndole como flor y prez de su ciudad, y aún después —o mezclándolo con lo anterior— se pasa a consejos y sentencias morales, que la vejez de Píndaro fué haciendo mayores y más precisos. Todo ello —en una estructura oscilante, libre y vistosa— compone el himno triunfal. Veamos algunos versos de la *Olímpica I,* en la traducción Bádenas-Bernabé:

> La perenne dicha cotidiana es lo más excelso que a cualquier mortal puede llegarle. Pero yo debo coronar a Hierón a los sones del modo hípico, con la cadencia eolia. (...).
>
> Un dios que tiene a su cargo el protegerte se interesa, Hierón, por tus desvelos. Y de no ser que pronto te abandone, espero celebrar otra ocasión más grata aún por la rapidez de tu carro, cuando encuentre una senda que encauce mis palabras, llegado al pie de la colina eminente de Crono.

Parece que el Píndaro más viejo fue más melancólico, acaso porque el mundo aristocrático que él había cantado comenzaba a hundirse y llegaban vientos democráticos de Atenas. Pero detrás de la complejidad —más breve o larga— de sus epinicios ¿qué veremos —repito— sino la beldad del cuerpo, el fasto de una sociedad arcaica y lujosa? Jóvenes replandecientes al sol, coronada su larga melena —si eran adolescentes— de verdes hojas. Fulgor de cánticos, música y palabras. Plenitud de una carne joven y noble, que celebra la belleza. Cuando hoy —como en los días de Píndaro— asistimos a una prueba atlética, más allá de las consideraciones sobre el esfuerzo y de la fortaleza moral del vencedor (de sus músculos tensados por la voluntad) seguimos viendo el esplendor del cuerpo, y recordamos lo que el poeta decía en la corta *Olímpica XIV* al jovencito Asopico de Orcómeno, invocando a las Gracias: *Con vuestro auxilio realizan los mortales cuanto hay de tierno y dulce: ser sabio, bello o famoso.* ¿No es eso alta civilización?

Si los epinicios son una celebración del cuerpo teñida de moral, el epicureísmo es una búsqueda del placer, vestida asimismo de moral. Epicuro de Samos —que floreció alrededor del 300 a. de C.— es uno de los filósofos más denostados de la Antigüedad, porque pocos de manera tan sistemática y tenaz se dedicaron a poner el placer —su concepto del placer— por encima de todo. En pleno imperio macedónico, y tras haber estudiado filosofía y servido dos años como efebo en Atenas, Epicuro se trasladó a Mitilene y luego a Lampsaco —patria de Anaxágoras— donde abrió escuela y comenzó a rodearse de discípulos, que después se trasladaron a Atenas, centro de todas las escuelas filosóficas del momento, donde se instalaron, siempre humildemente, en una casa con jardín, por lo que aquella secta pasó a denominarse *la escuela del jardín.* Seguidor de las doctrinas materialistas de Demócrito y de la actitud hedonista de Aristipo de Cirene, Epicuro, viviendo siempre retirado y ajeno, se dedicó a construir un cuerpo doctrinal cuyo objetivo básico era el bienestar del hombre. Epicuro vivió siempre rodeado de sus discípulos en un modo de vida que sería exagerado decir *comunista,* pero que sí se puede llamar comunitario. Epicuro enseñaba a sus discípulos el conocimiento riguroso de la realidad, para desterrar el miedo, que es uno de los grandes impedimentos a la vida dichosa. El mundo es una materia compuesta de átomos que en su choque producen las sensaciones y formas que vemos. Y ya que no hay más que átomos y vacío, ni los dioses intervienen para premiar o castigar, ni tenemos por qué temer una vida atormentada después de la muerte. Desterrado el temor a la muerte, y conocedor de la realidad esencial del mundo —que Epicuro explica en detalle siguiendo a los jonios— sólo queda gozar del bienestar, que consiste (inicialmente) en que nada nos perturbe, en la *ataraxia* del ánimo. Hay que vivir apartado, ajeno, retirado de la política, entregado a la meditación, a la contemplación, al sano placer moderado del cuerpo, que va del vientre a la inteligencia, y por supuesto a la amistad. En el riguroso sistema materialista y de bien vivir epicúreo, hay dos realidades, más inmateriales, que quedan discreta o sabiamente por encima: los dioses y los amigos. Para Epicuro los dioses, a los que respeta, también están compuestos de átomos, pero son seres aparte que por vivir en una total felicidad y beatitud están lejos de los humanos. Epicuro es deísta, y juzga que, puesto que son dichosos, en nada puede alcanzarles la infelicidad ni siquiera la de los hombres. Viven en una suerte de limbo dorado. En cuanto a la amistad,

viene a ser un valor eterno, algo fuera de la caducidad, y es el gran fuego que caldea al hombre. Epicuro elevó el papel de la amistad (ya sabemos que los epicúreos vivían comunitariamente) porque él mismo la practicó con abundancia. Creyó que era un ingrediente básico de la felicidad, y que el hombre retirado, con sus amigos y en ellos, hallaba bienestar, tranquilidad, comunicación, paz, intercambio. Y quizá si Epicuro escribió en epístolas, es porque este género va destinado preferentemente a amigos e implica pues esa relación comunitaria, ese fuego íntimo, que Epicuro equiparó, o aún engrandeció, por encima de la divinidad. Eduardo Schwartz definió muy bien el epicureísmo: *Es una religión de las almas serenas que buscan apartamiento.* Pero como, pese a su radical bondad, el epicureísmo era una revolución al predicar la huida del mundo y el deísmo, los enemigos de la secta de Epicuro propagaron la idea de que su materialismo era de raíz vulgar, que se trataba del mero ideal de comer, beber y fornicar, sin nada para el rincón espiritual del ser. Y así el romano Cicerón pudo hablar de *los cerdos del rebaño de Epicuro.* Pocas filosofías vitales como la de Epicuro buscaron más la paz y la serenidad, llegando casi al quietismo. Epicuro, ciertamente no desdeñó los placeres del cuerpo —no podía desdeñar ningún placer— pero los quería moderados, atemperados, suaves, no fuese que su reverso supusiera la intranquilidad. Su tono queda reflejado en este fragmento en que trata de alejar el miedo a la muerte: *¿Por qué suspiras y lloras? Si ha sido amable tu vida, si todo el bien que has poseído no se te ha escapado como el agua de un cántaro roto, ¿por qué no te levantas del banquete como huésped harto y te tiendes tranquilamente en el descanso, que ya nada perturba? Y si se te ha escapado todo aquello de que disfrutaste y tu vida no es más que dolor e infelicidad, ¿por qué deseas nuevas pérdidas, y no prefieres acabar con tu vida tus sufrimientos?*

Si recapitulamos brevemente podemos percatarnos de que —hablando desde la raíz y desde el eje radical y fundacional de la civilización mediterránea— lo que hemos visto, matizado, no está lejos de lo que constituye aún la base arquetípica de la mediterraneidad. Exaltación pindárica del cuerpo y de un entorno de luz. Gusto por el placer del amor y de la juventud en Mimnermo. Pasión, hedonismo y tolerancia en el fuego —miel de Anacreonte. Paz física y refinamiento mental en Safo, y paz espiritual y gusto secreto por el deleite en Epicuro ¿Cómo definiríamos a una civilización así? Y después ¿sigue siendo esa la civilización que hoy vivimos? Todos los rasgos básicos que hemos visto conducen, en efecto, al amor y al cuerpo, pero aunque frecuentemente sensuales (¿y por qué íbamos a estar contra la sensualidad?) nada tienen que ver ni con la pornografía ni con la falta de norma. En el placer se busca la belleza y la exquisitez que no está negada por lo sencillo. Se busca la serenidad, pero nunca se está lejos de la pasión. Y en el cuerpo se apetece la juventud, y ese halo de bienestar y tranquilidad ociosa que suele acompañar a aquélla. La civilización mediterránea —la civilización clásica— fue una civilización del *placer* y del *cuerpo,* entendiendo estas palabras en un sentido generoso y rico. Es verdad que el mundo alejandrino y el romano llevaron muchos de los presupuestos que hemos contado hacia la desmesura. El célebre banquete de Trimalción que cuenta *El Satiricón* de Petronio y la alegre búsqueda sexual que se percibe en muchos de los epigramas eróticos de la *Antología Palatina,* confirmarían —sin dramatismo— a los denostadores de Epicuro, pero las bases de *cuerpo* y *placer* no variaron. Y sólo comenzaron a hacerlo cuando a partir del reinado del emperador

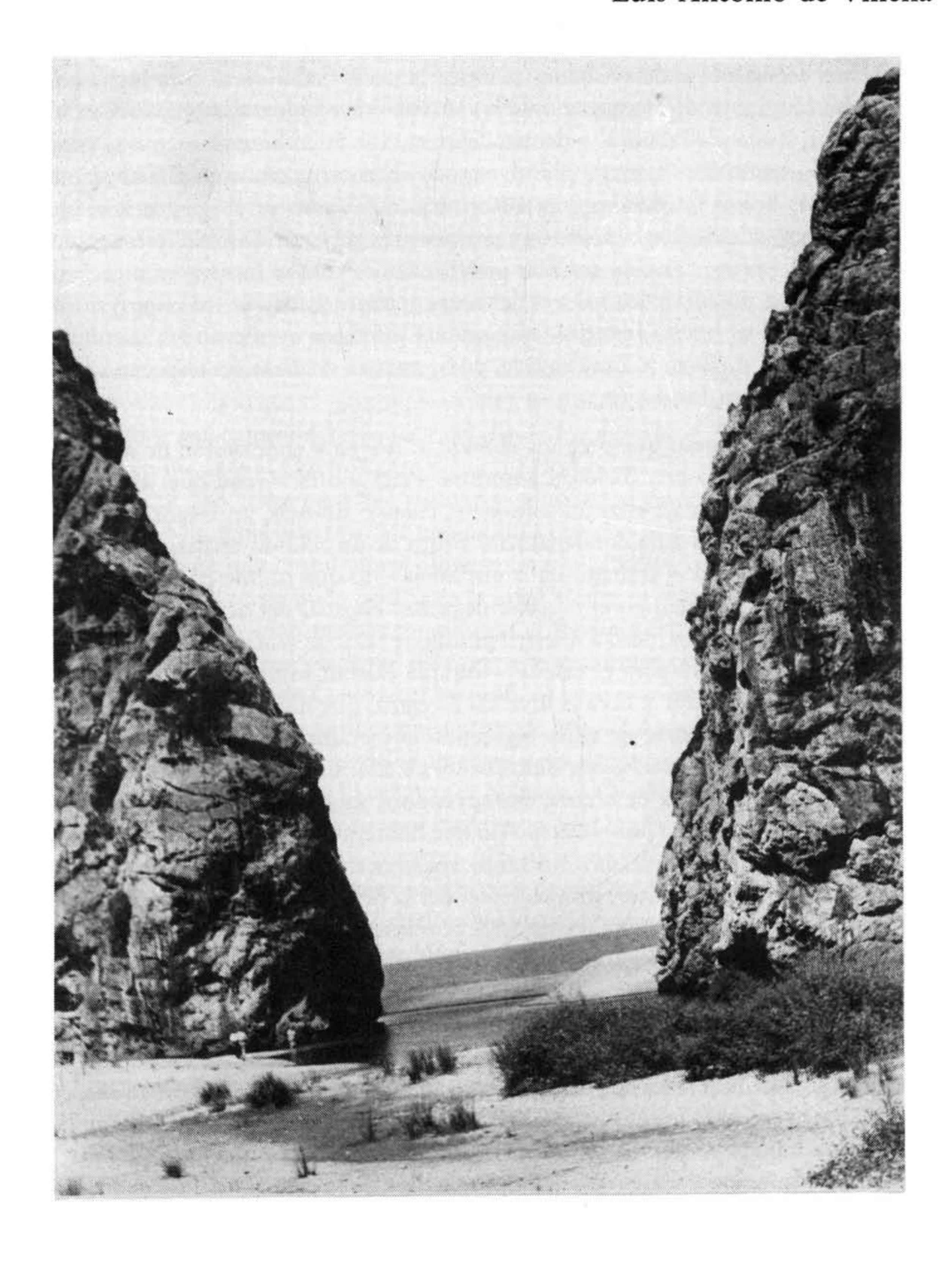
Constantino, protector del cristianismo, y luego del emperador Teodosio que en 381 lo declara religión del Estado y prohibe los cultos paganos, éste —el cristianismo— comienza a imperar. El cristianismo —religión de origen semítico, enraizada en el autoritario y antisensual judaísmo— era un cuerpo extraño (sobre todo por su falta de tolerancia y exclusivismo moral) en el seno del mundo clásico. Éste, como hemos visto, había encumbrado las palabras *cuerpo* y *placer,* términos que para el cristianismo —como *mundo* y *carne*— son condenables, aborrecibles y empecatados ¿Qué ocurrió entonces? Pues que el cristianismo (y de alguna manera esta paradoja nos ha salvado) intentó suprimir las huellas profundas de la cultura clásica, al tiempo que muchos de sus primeros escritores —los Padres de la Iglesia— vivían encandilados por las bellezas formales del paganismo. Y así nuestra cultura occidental —quizá sólo en parte mediterránea— se forma del conglomerado que supone huir del placer y del cuerpo y a la par de la humanísima necesidad de que cuerpo y placer estén siempre presentes, porque son alegría de la vida y del espíritu. En general —en el desarrollo y decurso de nuestra civilización— dominan las nociones *anti-cuerpo* al menos hasta el siglo XX pero siempre están salpicadas de sensualismo, de apetencia de una vida feliz, porque lo mediterráneo no ha sido del todo derrocado, y porque el prestigio de la cultura clásica es —con más o menos ocultación— inalterable ¿No son, en la Edad Media, los goliardos o el Arcipreste de Hita o Bocaccio, adoradores, no sin algún camuflaje santo, del *signo cuerpo?* Claro que el gran momento en que pudo volver a triunfar —y al principio lo hizo— una cultura del cuerpo y del placer fue durante el Renacimiento, y más precisamente, durante el *Quattrocento* italiano o florentino. Porque hay una razón curiosa que pocos han visto: para que triunfase de nuevo el clasicismo y todo lo que él comporta, no sólo tenía que triunfar una estética (mucho más amplia de lo que se supone) sino también una moral plural, libre, tolerante, abierta, que es, en suma, la moral del paganismo. Esto no pudo ocurrir en la Edad Media, ni durante la Contrarreforma o la Reforma misma —tan puritana— sino en el Renacimiento, y más precisamente en su facción italiana que —aunque no exenta de tensiones católicas— creyó posible (por ejemplo en la corte de Lorenzo el Magnífico) un cierto retorno a lo pagano ¿Cómo explicar, si no, parte de la obra portentosa de Miguel Ángel Buonarrotti, o tantos aspectos de escritores y pintores del momento, y no sólo cuando recurrían a la mitología? Tomemos dos obras de Miguel Ángel, la juvenil *Combate de Centauros y Lapitas* o el clasiquísimo David de su primera madurez ¿Qué significan o dicen, básicamente, tales esculturas? La primera nos presenta una lucha de adolescentes, un revoltijo de cuerpos que se pelean, se retuercen, exhiben su desnudez. Hay quien cree que —bajo el pretexto mitológico— Miguel Ángel reflejaba un alboroto entre pajes en los patios del Jardín de San Marcos, donde los Médicis hacían aprender arte y humanismo —de la mano de Bertoldo y Angelo Poliziano— a algunos aventajados muchachos. En realidad —adelantándose a lo que iba a ser su mundo— Miguel Angel refleja y festeja el sano esplendor de la desnudez misma. Poco importa el realismo. El desnudo es un canto hímnico a la belleza del ser humano que supone la apuesta por un mundo ideal, por un ámbito en que el alma se vería reflejada en la propia gracia ligera del cuerpo. Igual ocurre con el *David.* Glorificación de la juventud y de la belleza adolescente, encumbramiento simbólico de la acción, de la actividad, del arrojo y de la valentía,

sería erróneo ver en estas obras únicamente un ingrediente físico, ya que la obvia magnificencia del cuerpo reclama un orbe de hedonismo, de dignidad, de calidad, de gozo inteligente reflejado en esa beldad de la carne. No son obras contra el *cuerpo,* sino rotunda y pluralmente a su favor y en tal sentido no son esculturas cristianas. Evidentemente un repaso a la cultura occidental —aún constatando baches— acercándonos a nuestro siglo nos mostraría —también pese a los vericuetos y entresijos de la mala conciencia— una cultura más mediterránea o antigua en el sentido en que rivindica cuanto afecta al cuerpo como signo, que según he apuntado ya es un *cuerpo inteligente.* Pienso en Góngora, en Baudelaire, en Rubén Darío, en Lawrence Durrell, ¿qué tienen en muchas de sus obras de cristiano, si no es la necesidad a veces o la lucha con el *mal* otras? Hoy, cuando la mayoría de las sociedades occidentales reconoce la libertad religiosa, y cuando la moral —dentro de un campo ético humanístico— se reconoce abierta o —en muchos temas— plural, cuando el cristianismo va perdiendo (aunque queden tantas bolsas intolerantes) su autoritario rigor y su primogenitura, ahora es posible volver —desde luego desde una perspectiva muy enriquecida, y teniendo en cuenta que ese *volver* significa acarrear provisiones de cara al futuro— a una civilización que torne a potenciar los valores de *cuerpo* y *placer* (cada vez más ricos) sin dejar nunca de lado —es bueno insistir— que ambos términos conllevan —y también en aumento— espíritu, alma. ¿Cómo es hoy, pues, nuestra civilización respecto a esos temas que están en su fundación, en su raíz?.

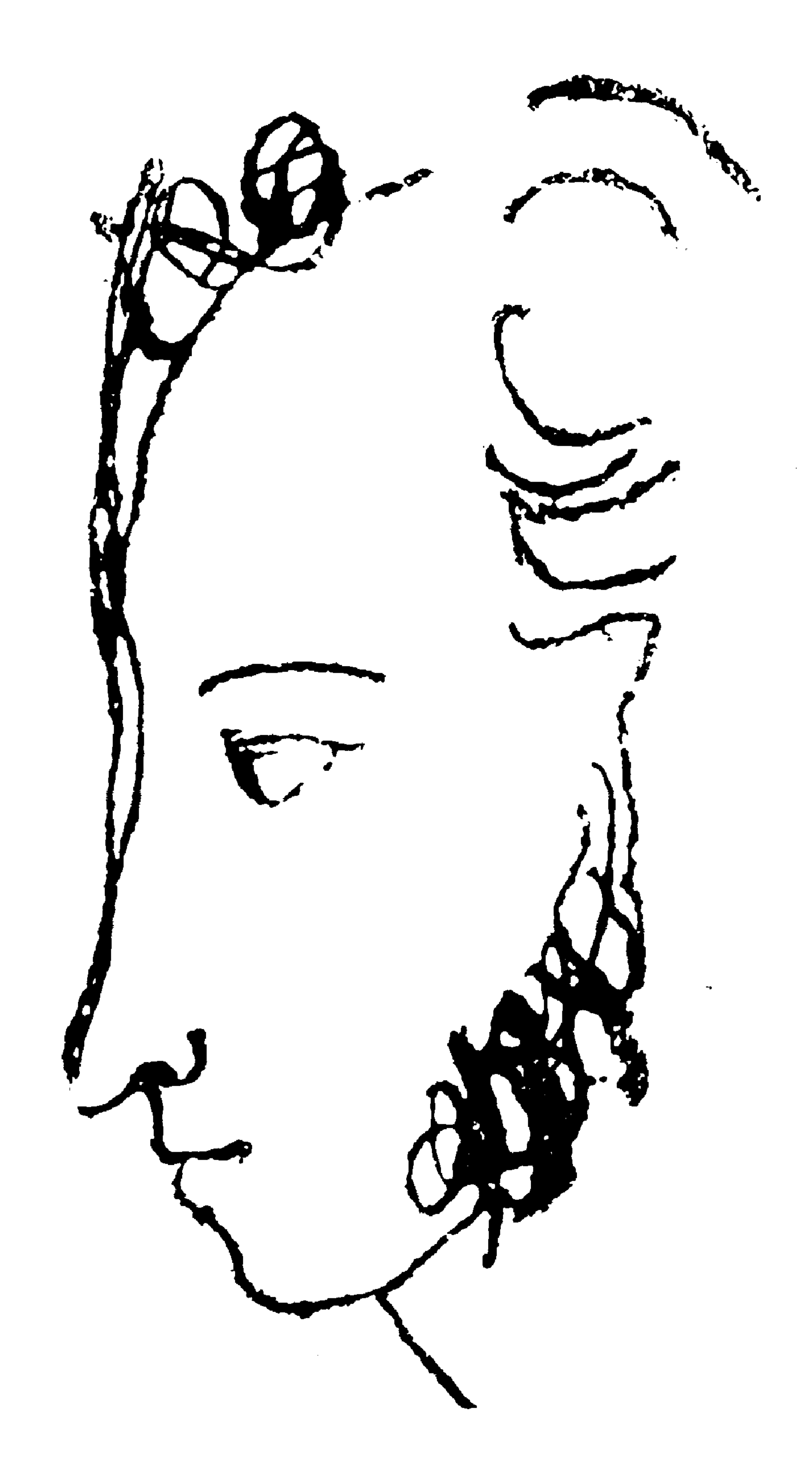
Vivimos en un mundo que pregona el *culto al cuerpo* y todos están de acuerdo en que vivimos asimismo una sociedad *hedonista.* Pero ¿no es verdad que, aún, al decir estas palabras ponemos en ellas un soniquete, cuando no más, un fragor peyorativo? ¿De dónde procede esa aura condenatoria? Fruto de un mundo cristiano y puritano, creemos sobre todo en el trabajo, en la eficiencia —lo que no me parece mal— pero lo que ya es peor también en el *negocio,* negación esencial del ocio fértil. El trabajo y la eficiencia son buenos, pero a nuestro mundo le falta un sentido lúdico de la actividad, y saber que se vive para el deleite —aunque existan sombras— y que el trabajo debe servir a ese bienestar y no a la inversa. Es cierto que nos entregamos a los placeres, pero no sabemos gozar de ellos. Siguiendo la metáfora de un poema árabe diría que no sabemos oler la rosa, gozar dulcemente de ella, sino que como la bestia en un parterre, entramos a hozar de la rosa, destruyéndola, sin degustarla. Nuestros placeres son trágicos, nuestro culto por el cuerpo (lo que hubiera horrorizado a Platón) lo separa de la inteligencia. Necesitamos no tanto encaminarnos al *cuerpo* y al *placer,* pues en su camino volvemos a estar, sino comprender la principalía de la voz *ocio* (tranquilidad, reposo, gozo, pasión inteligente) y el pluralismo —que he intentado plasmar— de ese *signo cuerpo.* Quizá seguimos teniendo el hedonismo como aspiración, pero necesitamos que la palabra placer sea más culta y más sensual. Por supuesto necesitamos anteponer el ocio al negocio, sabiendo que eso no significa renunciar a la eficacia, al rigor ni la laboriosidad (el ocio nunca consistió en no hacer nada). Hay que ver en el cultivo de la belleza física los rasgos de una inquietud, de una picazón anímica que supera la mera fisicidad (que la belleza se refine y nos refine también al contemplarla) y finalmente nunca perder de mira que la amplitud moral, la libertad individual, la apertura y la tolerancia suelen hacer florecer la flor de la gracia y del entendimiento.

Que una moral abierta es la base de un humanismo genuino, que el tratar al hombre como hombre nos hace respetarnos unos a otros. Teniendo todo eso en cuenta convertiremos la esencia de la civilización mediterránea —cuerpo y placer— en una civilización, como siempre ha sido, humanísima y de futuro. Haciendo verdad, en fin, lo que Séneca decía, que las artes, los saberes, estén al servicio de la vida: *Artes serviunt vitae,* y no a la inversa.

Luis Antonio de Villena



NOTAS



Autorretrato de Pushkin

Pushkin en España

En el libro *La revolución y la novela en Rusia,* publicado en 1887 por Emilia Pardo Bazán, después de una serie de brillantes conferencias en el salón central del Ateneo de Madrid, con gran afluencia de público, confiesa la escritora que fue en marzo de 1885 cuando leyó, por primera vez en francés *Crimen y castigo,* de Dostoiewsky. Impresionada por la lectura, Da. Emilia emprende al año siguiente el estudio de los novelistas rusos, a través de las traducciones al francés. No tiene, pues, nada de extraño que en la bibliografía de los libros consultados que añade al final de su libro, todas sean obras francesas.

La Condesa de Pardo Bazán cita a Gogol *(Taras Bulba* en traducción de Viardot) *Les âmes mortes, L'Inspecteur géneral,* traducido por Merimée, y las obras de Dostoiewsky, las del Conde León Tolstoy, de Ivan Tourguenef, y lo que más nos interesa para nuestro tema: a Puchkine con las *Poésies diverses, Oeuvres dramatiques* y *La fille du capitaine,* traducidas por Merimée, así como los *Poèmes dramatiques* en traducción de Tourguenef et Viardot. De Lermontof estaba traducido *Un héros de notre temps* y *Le démon.*

Si la Condesa conoció la literatura rusa fue gracias a sus «invernadas» en París, es decir, gracias a su cosmopolitismo.

De Alejandro Pushkin (1799-1837) sólo se conocen en España unos *Poemas dramáticos* publicados en Barcelona en 1865. Pasarán muchos años hasta que se traduzca *La hidalga campesina. Azar en el juego. El desafío.* (Traducción directa del ruso por Julián Juderías. Tipografía de la Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos, 1916 y reeditada en Suárez en 1954 y en Guadalhorce en 1958). Poco después se publica, en 1918, *La hija del capitán* (Traducción directa del ruso por G. Portnof. Madrid. Ed. Jiménez Fraud), y ese mismo año *La casita solitaria de la Isla Basilio* (Transcrita por Titkosmokratof. Ed. de R. Caro Ragio, 1919). También en 1919 se publica *El bandido Dubrovsky* (Traducción de Ciro Bayo. Madrid. R. Caro Ragio).

En 1938, O. Savich y Manuel Altolaguirre publican el *Teatro. El convidado de piedra. Festín durante la peste*, editado por la Asociación de Relaciones Culturales con la URSS, en el primer centenario del poeta. En 1921 se publica *La campesina disfrazada* (Traducción de R. J. Slaby. Barcelona. Ed. Cervantes), y *El bandolero romántico* (Versión del ruso por R. J. Slaby. Barcelona. Ed. Catalana) y en 1922, traducida por el mismo, *La filla del Capitá,* en la misma editorial. *La hija del capitán* se publica en 1935 en la Ed. Molino. Barcelona.

Hasta 1942 no se publican los tres volúmenes de *Obras escogidas*, de Pushkin, en Ediciones Zodíaco de Barcelona, en tres volúmenes (I. *Cuentos y leyendas: El Zar Saltán, Cuento de la Zarevna muerta y de los Siete Guerreros, El Pope y su obrero Baldá, Ruslán*

y Liudmila; Poemas líricos: El Prisionero del Cáucaso, El Surtidor de Bakchisaray, Los Zíngaros; II. *Eugenio Onieguin* seguido del *Viaje de Onieguin; Poemas líricos: El Conde Nulin, El Jinete de Cobre, Galub;* III. *Obras dramáticas* precedidas de una *Pequeña biografía de Pushkin, La Ondina, Mozart y Salieri, Boris Godunov.*

Muy posteriormente, en 1967, se publica otra edición de *Obras escogidas* en la Editorial Aguilar, de Madrid, que contiene *Eugenio Onieguin, La hija del capitán, Dubrovsky, La dama de pique, La nevisca, Dunia o el encargado de postas, La señorita campesina, Noches egipcias, El disparo, El empresario de pompas fúnebres, El negro de Pedro el Grande, La historia de Pugachov,* y el *Teatro: Boris Godunov, Mozart y Salieri, La ondina, El convidado de piedra, Escenas medievales, El caballero avaro* y *Una escena de Fausto.* Esto es todo. Hay que añadir frecuentes ediciones de obras sueltas.

Próximo a cumplirse el 150 aniversario de la muerte de Pushkin, en España todavía no existe una edición de su obra completa como existe en Alemania. *

En España no se han traducido las siguientes obras: *Una novela en cartas, Kidjali, El viaje a Erzerum durante la campaña de 1929, Itinerario de Moscú a Petersburgo, Alejandro Radichtchev, Un felahn ruso, El último familiar de Juana de Arco,* ni los llamados *Escritos autobiográficos,* que están formados por *Semblanzas de Boudry, Dierjavine, Karamzine, Carta a su hermano Leon Sergievitch, Resumen de una carta a D, Conversación imaginaria con Alejandro I, El Cólera de 1831, Ensayo de refutación de algunas acusaciones no literarias, Principio de una autobiografía, Diarios* y las diversas prosas que forman la crítica histórica y literaria: *De la historia rusa en el siglo* XVIII*. Madame de Stäel y M. Moukhanov, Las memorias de San Simón, Las memorias de Vidocq, Acerca de Alfredo Musset, De la guerra francesa contemporánea, De la inexistencia de la literatura rusa, La opinión de M. Lobanov sobre el espíritu de la literatura extranjera y nacional, Carta a Pedro Tchdaiev, Milton y la traducción del «Paraíso perdido» por Chateaubriand* y *Falstaf.*

Del epistolario de Pushkin no existe ninguna traducción en español. Sí, en cambio, en inglés: *The letters of Alexander Pushkin.* 2 vol. by Thomas Shaw Madison. Wiscon Press, 1967, que como todos los epistolarios de los grandes escritores, forma parte inseparable de su obra. Es decir, que todavía se desconocen 400 páginas de su obra narrativa y más de 600 de su correspondencia, que, como ya hemos dicho, también es obra literaria.

Por lo que se refiere a ensayos sobre Pushkin, únicamente hay alguna referencia en las *Cartas de Rusia,* de Juan Valera, y en el siglo XX un ensayo biográfico de siete páginas de V. Veresaief *La vida de Pushkin* (Ed. Nuestro Pueblo. Madrid. Barcelona, 1938), publicado en plena guerra civil española, y la pequeña biografía novelada *Pushkin,* de Antonio J. Onieva (Epesa. Madrid, 1969), en su mayor parte inspirada en la de Henri Troyat *Pouchkine* (París, 1953). No hay bibliografía sobre Pushkin, porque realmente no existen estudios pushkinianos. En 1985 quien esto escribe publicó la *Biografía de Pushkin* (Ed. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 1985), en la que se incluyen numerosas cartas del escritor, traducidas por vez primera al español.

* «Gesammelte Werke» *in 6 Bänden. Hg. H. Raab Insel. Verlag. Frankfurt. a M. 1973. Gesammelte Werke in 1 Band Hg. J. von Günther. München, 1974.*

La reedición de la obra de Henri Troyat (Librairie Académique. Perrin, 1976) y la publicación en Alemania del *Pushkin,* de Gudrun Ziegler (Rowohlt, 1979) y de las obras completas *Gesammelte Werke* in 6 tomos (Berlin. Weimar, 1976), así como nuestro propio interés por su obra y la figura de este escritor, nos hacen pensar que estamos en el momento de Pushkin, como hubo el momento de Tolstoi y el de Dostoiewski.

Pushkin en Francia tuvo suerte, fue traducido y estudiado nada menos que por Merimée y por Tourguenev y Viardot, es decir: fue dado a conocer por eslavófilos y grandes escritores. La prosa de Merimée es la que mejor convenía a Pushkin y la de Turguenev, como discípulo de Pushkin, era la más adecuada. Podría decirse: por suerte a tal escritor, tal traductor, lo que no siempre suele ser frecuente.

Los estudios sobre Pushkin en Inglaterra, Estados Unidos y Alemania son numerosos, se corresponden con una corriente eslavófila muy desarrollada y seria, que no existe entre nosotros. No es único el caso de Pushkin. Tampoco existen estudios sobre Gogol, ni sobre Lermontov, aunque sus obras tienen lectores muy apasionados.

No obstante, la reedición de algunas obras de Pushkin, como *La hija del capitán* y los *Cuentos rusos* y *La dama de los tres naipes,* no existe posibilidad de encontrar ediciones de otras obras suyas agotadas. La edición de unas obras completas de Pushkin, en castellano, como ya existe en otros países en su idioma, nos ofrecería una imagen total de este escritor, extraordinariamente enriquecida.

Carmen Bravo-Villasante

Ivo Andric y España

El escritor yugoslavo Ivo Andric nació en 1892 en la ciudad bosníaca de Travnik. Procede de una familia de origen serbio. Su infancia transcurrió en Visegrad, ciudad situada en la orilla del río Drina, donde se encuentra el puente construido por Mohamed Pacha Sokolovi'c en el siglo XVI (tema de su novela *Un puente sobre el Drina).* Estudió filosofía y eslavística en las universidades de Zagreb, Cracovia, Viena y se doctoró en la universidad austríaca de Graz. Participó en los movimientos de la juventud revolucionaria serbia contra el gobierno austro-húngaro (el objetivo de este movimiento consistía en liberar Bosnia y Hercegovina y efectuar su unión con Serbia). En Sarajevo conoció a Gavrilo Princip, autor del atentado que costó la vida al archiduque Francis-

co Fernando de Austria, hecho que desencadenó la Primera Guerra Mundial, cuyo resultado fue el establecimiento del estado yugoslavo en 1918. Estuvo encarcelado por las autoridades austríacas (empezó a escribir su libro de poemas en prosa *Ex Ponto* en la cárcel). Ingresó en la carrera diplomática después de la guerra y como representante diplomático de Yugoslavia estuvo en Roma, Trieste, Bucarest, Madrid y Berlín. Volvió a Yugoslavia poco antes del bombardeo nazi de Belgrado, y allí pasó los años de la Segunda Guerra Mundial. La mayoría de sus obras fueron publicadas después de la guerra. Su novela *Un puente sobre el Drina* obtuvo el premio literario otorgado por el gobierno yugoslavo. En 1961, la Academia Sueca le concedió el premio Nobel de literatura «por la fuerza épica con que ha sabido describir los temas históricos y los destinos humanos de su país». Falleció en Belgrado en 1975.

Además de ser un escritor de primera fila, cuyas obras han sido vertidas al castellano y publicadas en España, Ivo Andric fue uno de los escritores yugoslavos que estableció un contacto directo con España, contacto que se refleja en sus escritos sobre temas hispánicos. Sin embargo, hay que destacar que los años veinte y treinta de nuestro siglo marcan el período de intensificación del interés literario yugoslavo por España. Este hecho se debe parcialmente no sólo a la mediación de Andric, sino también de otros escritores yugoslavos importantes —Jovan Ducic, Milos Crnjanski y Rastko Petrovic— que conocieron a España y escribieron sobre temas españoles. No obstante, hay que tener en cuenta que a partir de los principios del siglo XX España también hizo un esfuerzo de establecer contactos culturales con Yugoslavia y otros países balcánicos. Pero este esfuerzo se debe al renovado interés de España por los «españoles sin patria», sintagma que forjó Angel Pulido para referirse a los judíos españoles establecidos en los Balcanes desde el siglo XVI. Durante el transcurso de cuatro siglos, los sefardíes han marcado la presencia cultural hispano-hebrea en el mosaico étnico y cultural de los Balcanes. En tiempos modernos fueron precisamente ellos los que efectuaron el importante papel de mediadores entre la cultura hispánica y la yugoslava. El fundador de los estudios hispánicos en Yugoslavia fue el Dr. Kalmi Baruh, un sefardí que conocía a Andric desde sus días de infancia pasadas en Visegrad, donde había una comunidad judeo-española igual que en muchas otras ciudades yugoslavas en Bosnia, Serbia y Macedonia. En los años veinte y treinta, el periódico *Jevrejski glas (La voz judía)* publicado en Sarajevo todavía traía colaboraciones en judeo-español, ya que todavía había muchos sefardíes en Yugoslavia que no conocían otro idioma.

Mencionamos a los sefardíes porque el primer contacto de Andric con la cultura española se produjo gracias a ellos. Andric conocía la comunidad sefardí de Visegrad, cuyos representantes aparecen en su novela *Un puente sobre el Drina* y otras obras. Aún más importancia tiene el hecho de que Kalmi Baruh estuvo en España en 1928, el año en que Andric vino a Madrid como diplomático. Baruh conocía la historia y la cultura de España y como tal fue el que «guio» a Andric introduciéndole en la realidad cultural de la antigua patria de los sefardíes. Por lo tanto, el primer contacto de Andric con España se produjo a través de la mediación sefardí, que dejó un impacto importante en la visión general de España, que se formó en la conciencia del escritor yugoslavo. Lo podemos ejemplificar con un texto de Andric escrito muchos años después (publicado en 1952) a propósito de una conmemoración de Baruh. En este texto

Andric se acuerda de su primera visita a Segovia en compañía de Baruh: «Para Kalmi Baruh, Segovia fue más que una experiencia histórica y estética, fue algo relacionado con su infancia y la vida cotidiana de la comunidad sefardí a la que pertenecía. Guardaba en su memoria los romances que había escuchado de niño, romances en los cuales la España petrificada de antaño tenía una vida de fantasma pero también real, la vida de las doncellas que lloraban y los caballeros que pasaban por Aragón (¿De qué lloras blanca niña? Caballeros van y vienen por la ciudad de Aragón). Siglo tras siglo, nuestras mujeres sefardíes las habían cantado... sentadas con sus bastidores en los patios sombríos de Bosnia.» Paseando por Segovia, Andric y Baruh llegaron a la calle de la judería nueva, el lugar donde ambos hombres pasaron por una experiencia extraordinaria: «Fue demasiado emocionante, las asociaciones que surgían demasiado complejas y profundas para que las pudiéramos articular allí mismo.» Andric la describe como un momento de síntesis temporal, un punto donde se produjo la convergencia del pasado con el presente, de la España mítica conservada en la memoria secular y la España real de hoy. Al mismo tiempo, esta experiencia y otras parecidas tienen una importancia fundamental en la poética de Andric, ya que uno de los temas más profundamente enraigados en su obra es el tema del tiempo: el lineal (histórico) y el circular (mítico). Su poética se basa en la idea esencialmente simbolista de que la realidad es un *signo* de otra realidad superior, la imaginaria, espiritual, intangible. La tensión entre las dos realidades es crucial. Pero los personajes que protagonizan su narración no son míticos. Al contrario, son personajes históricos, famosos o anónimos, personajes arraigados en su ambiente local y concreto. Todos proceden de Bosnia, una región que durante muchos siglos era la frontera entre el mundo occidental y el oriental, entre la Europa cristiana libre y la Europa también cristiana —heredera de Bizancio— pero incorporada a la esfera cultural musulmana. Bosnia era el lugar donde convivían varios pueblos (serbios, croatas, judíos, turcos, austríacos) con sus religiones (la ortodoxa, católica, judaica, musulmana) y tradiciones culturales. Andric lo ha resumido muy bien en una descripción de las noches de Sarajevo: «El que ha velado toda una noche en Sarajevo sabe discernir las voces de la noche de esta ciudad. Con sus campanadas densas y firmes, el reloj de la catedral católica da las dos de la madrugada. Transcurre un largo minuto y entonces se deja oír, con un sonido más débil, pero estridente, la voz de la iglesia ortodoxa, que hace sonar también sus dos campanadas. Después, algo más ronca y lejana, se oye la voz del reloj de la mezquita del Beg: da once campanadas, las fantasmales doce horas turcas, calculadas de acuerdo con la extraña división del tiempo de lejanos países. Los judíos no disponen de reloj que haga sonar sus campanadas y sólo Dios sabe qué hora es para ellos, sólo Dios conoce el número que indica el calendario de los sefardíes y de los askenazies. Así subsiste lo que separa, incluso en lo más profundo de la noche; así subsiste lo que separa en el recuento de las horas perdidas de esta noche que se acaba.»

No obstante, la metáfora cabal de la obra de Andric es *el puente:* «De todo lo que el hombre edifica y construye con su instinto vital creo que no hay nada mejor ni más valioso que los puentes. Son más importantes que las viviendas, más sagrados que los templos, más universales. Pertenecen a todos, no discriminan a nadie, son útiles, se encuentran siempre en el lugar justo, en la encrucijada del mayor número de necesi-

dades humanas, son más duraderos que otras construcciones, no se prestan a abusos y acciones secretas.» Andric escribió esto es una de sus crónicas de viaje titulada *Puentes,* donde describe los puentes pequeños y grandes que ha visto en Sarajevo, Roma, Turquía, España, Suiza. Todos ellos merecen igual atención, porque todos indican el lugar donde el hombre encontró un obstáculo, pero no obstante, siguió su camino, venciéndolo. Por lo tanto, el puente es el signo del eterno deseo humano de conectar, conciliar, unir todo lo que afecta su espíritu, su alma y su cuerpo. Al fin y al cabo, dice Andric, todo lo que expresa nuestras experiencias vitales tiende hacia «la otra orilla», se dirige a ella como a un objetivo, porque es allí donde descubrimos su verdadero sentido. Hay que vencer los obstáculos, hay que traspasar el caos, la muerte, el sinsentido. Todo ello es un paso al más allá, un puente cuyos cabos se extienden al infinito. «Comparados con él, los puentes terrestres no son más que pueriles juguetes.» Esta idea esencialmente platónica explica el carácter específico de las crónicas de viaje que escribió Andric, un escritor poco interesado en descripciones realistas y documentales. El viaje en el cual se basa la crónica del viajero es en muchos casos también un viaje en sentido figurado, es decir,la vida y el desplazamiento hacia «la otra orilla» donde todos los caminos terrestres confluyen ardiendo «como un ascua de salvación en nuestros ojos que se van apagando». Sus crónicas de viaje suelen ser fragmentos incorporados a sus novelas y relatos o textos cortos reunidos en el libro titulado *Signos al lado del camino.* Es prosa caracterizada por un denso lirismo, empapada de metáforas y símiles, diametralmente opuestos a las crónicas de viaje de tipo periodístico o realista.

Entre sus crónicas de viaje hay sólo una que se refiere a España. Se titula *Viaje por Castilla* y fue publicada en 1934 (posteriormente fue reeditada varias veces bajo otro título: *La realidad española y los primeros pasos en ella*). La cita de Antonio Machado que encabeza el texto —*¿Quién ha visto la faz del Dios hispano?*— indica inmediatamente que el autor no centrará su atención en la superficie de la realidad española, sino en la realidad intangible que se encuentra detrás de esa máscara. Al mismo tiempo se introduce una referencia bíblica que se irá desarrollando y ramificando en los párrafos posteriores.

En la nota introductoria Andric trata de definir la realidad española, pero lo hace precisamente en términos de lo irreal. «Partiendo del punto más distante de lo que el resto de Europa entiende por realidad, hay que imaginar una línea recta que continúa más allá ¿Hasta dónde? No hay respuesta. Nosotros, los extranjeros, no somos capaces de percibir dónde acaba. El propio espíritu hispano se sorprende a sí mismo a menudo y muchas veces no le apetece usar la palabra límite. Justamente en esa línea surge lo que entendemos por realidad española... Allí, por encima de la vida práctica pero íntimamente ligado a ella, aparece un ambiente fantástico donde se mezclan vagamente las aguas de la realidad y de la ficción así como los objetos más ordinarios de la vida cotidiana a menudo adquieren el color y la intensidad de un sueño.»

La oración con la cual comienza la descripción del paisaje castellano refuerza la impresión de lo irreal por medio de una comparación del paisaje real con un paisaje imaginario y arquetípico, el del primer día de la creación. Sigue otra comparación de la misma índole: el camino por donde va una mujer con un niño se compara con la escena de la huida a Egipto. Este procedimiento continúa hasta el final y tiene la función

de transponer el paisaje real a un ambiente imaginario que lo desrealiza, Andric al mismo tiempo visualiza el paisaje como un espacio delimitado por una línea terrestre (inferior) y otra celeste (superior). En términos temporales lo concibe como un movimiento cíclico de sucesión de opuestos, representados por dos categorías: el día (salida del sol, luz) y la noche (puesta del sol, oscuridad). La estructura de la descripción es bipartita, pero asimétrica.

El paisaje terrestre lleva un signo subrayadamente negativo. La tierra es *pobre*, sin árboles y flores; la hierba sin color ni vida; *no hay* agua, aves, sombra. Me pregunto —dice Andric— cómo tendría que ser la flor que se atrevería a crecer aquí y si existe algún color que no se avergonzaría de este cielo árido y esta tierra desnuda. La falta de formas y colores en el ámbito visual va complementada por la falta de impresiones sensoriales en el ámbito auditivo: hay sólo un silencio absoluto «que jamás he encontrado en otros lugares». El carácter del paisaje natural se manifiesta asimismo en los objetos construidos por el hombre: una aldea que ni conoce remotamente la idea de la belleza y una iglesia que se parece a «un buque mercante» (mediador entre los hombres y Dios, que lleva una enorme carga de tristeza y pena humana). La descripción del paisaje —desprovisto de color, forma, sonido, movimiento— es todo lo contrario del *locus* ameno como topos literario, pero es evidente que su función es la de aislar el paisaje real y desplazarlo a un ambiente irreal. Por lo tanto, los toros que aparecen en una escena, por ejemplo, se parecen más a «símbolos heráldicos sobre un escudo» que a ganado real en el prado. «Todo es como un sueño lleno de significado.» Y por supuesto, esta descripción del paisaje viene a expresar el rasgo esencial del espíritu castellano —su proyección al espacio que está más allá de la realidad— ya que el hombre cuya vida transcurre entre el *cielo sordo* y la *tierra muda* tiene que creer que su verdadero hábitat, el lugar donde puede alcanzar su plenitud, está en otro lugar. El signo de este otro mundo es la noche que transforma el cielo y descubre «constelaciones que parecían nuevas y desconocidas, estrellas frescas, grandes y cercanas como frutos maduros en la rama». La antítesis entre la vida terrestre dura y baldía, por una parte, y la vida celeste como signo de fertilidad, se asocia con elementos del mito bíblico (expulsión del paraíso, recuperación del paraíso perdido) pero al mismo tiempo remite a las ideas básicas del estilo artístico español *par excellence*, el barroco. Y concretamente a Calderón. Por lo tanto, a pesar del hecho de que este texto de Andric se basa en una experiencia real —el contacto con el paisaje castellano— el escritor yugoslavo se aparta del modelo realista y documental de la crónica de viaje porque su objetivo es el de aproximarse al espíritu de la cultura española y sus rasgos más distintivos. En este respecto, la postura de Andric es opuesta a la actitud de Milos Crnjanski, por ejemplo, quien escribió sobre temas españoles desde una perspectiva realista.

El siguiente texto en el cual Andric trató de España es el titulado *Goya* (1929). Fue escrito a propósito del centenario de Goya (celebrado en España en 1928). Es esencialmente una presentación de la vida y obra del gran pintor, el único español que fue incluido en la galería de personajes sobre los cuales Andric escribió. Son personajes como San Francisco de Asís, Walt Whitman, Adam Miskiewitcz, Bolívar, Heine, Gorki. Pero la profunda huella que el pintor español dejó en Andric se manifiesta en otro texto titulado *Conversación con Goya* (publicado seis años después). Aquí ya no se tra-

ta de un retrato de Goya, porque para Andric él ya no es ni un pintor ni un español, sino un personaje vivo, el arquetipo del artista o creador. Es un texto curioso en el cual Andric combina elementos de varios géneros literarios (crónica de viaje, relato, ensayo).

La parte introductoria recuerda a una crónica de viaje, pero es más bien una preparación para el encuentro entre el viajero y un personaje del pasado, Goya. El viajero observa los postes telegráficos a lo largo de la carretera y los interpreta primero como signos del mundo práctico y moderno. Los postes, sin embargo, pierden este significado primario al ser equiparados con «viejas catedrales» y vistos como imágenes de «iglesias modernas» en las cuales se produce un milagro cada momento. Igual que en otros textos de Andric, este símil tiene el papel de introducir los elementos reales de la narración a un ambiente ficticio. En este contexto, el tiempo es un factor esencial y activo, que tiene la capacidad de modificar la relación entre significante y significado. Este mecanismo temporal lleva a cabo la metamorfosis de lo histórico en lo mítico. El tiempo ocupa un puesto céntrico en la obra de Andric, ya que la recuperación de la memoria histórica y la recreación imaginativa del pasado abre el camino a la interpretación de problemas existenciales humanos. En el fondo de la poética de Andric hay también una reivindicación de lo irracional, pero no como un descubrimiento del freudianismo o surrealismo, sino más bien como elemento esencial de la condición humana (en el sentido que le atribuyó Pascal, por ejemplo).

El encuentro mencionado se produce en un mesón que es concebido como un lugar cualquiera, un escenario neutral, sin rasgos específicos que pudieran «romper la ilusión» o la credibilidad de la narración. El encuentro tiene lugar en este punto neutral del espacio, pero es al mismo tiempo el punto de convergencia del pasado y el presente. La conversación que se inicia es, por lo tanto, un diálogo entre Andric y Goya, dos artistas separados por dos siglos. Por supuesto, el Goya imaginario es un alter-ego de Andric, pero es al mismo tiempo la imagen arquetípica del artista exponiendo sus ideas sobre el arte.

Uno de los problemas básicos que Andric trata aquí es la doble contradicción entre arte y realidad, por una parte, y entre el individuo y la sociedad, por otra. El Goya de Andric dice: «En momentos difíciles he visto toda la miseria de los hombres seguros y poderosos, los "hombres de acción", asimismo que la impotencia, fragilidad y confusión de los hombres de letras y ciencias. Principios y sistemas, que parecían más fuertes que el granito, se desmoronaban convirtiéndose en niebla ante la mirada indiferente y hostil de la muchedumbre. He visto cómo lo que efectivamente era niebla cuajaba ante esa misma mirada, transformándose en principios intocables y sagrados, más duros que el granito. He visto la muerte, la peste, guerras e insurrecciones. Siempre me hacía la pregunta: ¿qué sentido tienen esos cambios, qué plan está detrás de esos acontecimientos, a qué objetivo aspiran? Todo lo que había presenciado, oído, observado, no me sirvió para descubrir el plan, el sentido, el objetivo. Llegué primero a una conclusión negativa: que en este movimiento cabal nuestra actitud personal no tiene mucha significación ni tiene ningún poder. Luego saqué una conclusión positiva: que hay que escuchar detenidamente las leyendas, esas huellas que dejan los esfuerzos colectivos de la humanidad en el curso de los siglos, para poder ir descifrando, siempre

en el marco de nuestras posibilidades, el sentido de nuestro destino... Hay unas cuantas leyendas básicas que señalan o por lo menos alumbran el camino recorrido aunque no pueden descubrir el objetivo hacia el cual nos dirigimos. La leyenda del pecado original, la del diluvio, la del Hijo del Hombre crucificado para redimir el mundo, la de Prometeo...» Los protagonistas de la prosa de Andric —los ilustres personajes históricos igual que los más humildes sin nombre memorable— llegan a igualarse ya que el desenlace de sus vidas implica una derrota. Y el artista no es una excepción. Al contrario: todo lo que crea el artista es una ficción frágil e indefensa, que además es extraña a la mayoría de los hombres (en otras palabras, pertenece a la «inmensa minoría», como diría Juan Ramón Jiménez). Andric compara al artista con un náufrago que se salva encontrando una isla poblada por salvajes; pero el equipaje cultural que ha conseguido rescatar «tiene el aspecto extraño y trágico de objetos salvados de un naufragio» ya que son «signos de otro mundo olvidado, el mundo del cual procedemos, signos de la catástrofe que nos ha conducido hasta aquí y de un continuo además de vano esfuerzo para adaptarse al nuevo mundo». Cualquier noble idea es «extranjera» y destinada a sufrir. De allí la inevitable tristeza del arte. La tristeza del arte exiliado en un mundo real y prosaico se manifiesta en la imagen de Don Quijote, pero los sentimientos de horror, caos y sinrazón encuentran su mejor expresión en algunas obras de Goya. Es un horror que empieza y termina en lo irracional. Andric, por ejemplo, compara a Goya con Miguel Ángel y Beethoven, pero también subraya una distinción: la visión de Goya no se puede asociar ni con Prometeo ni con Fausto. «Es el martirio sin la consolación del otro mundo. La tragedia de la sensualidad. Es el orgulloso silencio de la carne que sufre sin esperanza ni ilusión.» En otras palabras, Goya representa una actitud extrema en el arte: está en el punto donde ya no hay *plus ultra.* Y la conversación imaginaria termina con la salida de Goya del escenario, que con este acto vuelve al ambiente real, incorporándose a la realidad del viajero que pronto abandonara Burdeos. El *viaje* se constituye como una entrada y salida de una *escena* que queda entre paréntesis, igual que el mundo ficticio del arte que se aísla de la realidad aunque queda enraizado en ella.

En resumen, el viaje de Andric por el mundo hispánico presenta tres fases. Su primer contacto con él fue indirecto, establecido por mediación de la cultura sefardí, la memoria arcaica y nostálgica de esos «españoles» que andaban siempre en busca de la tierra prometida. Ese contacto se produjo en Bosnia, donde los judíos españoles «celebraban escrupulosamente el día del Señor, paseándose a lo largo del río como si buscasen a alguien». En la segunda fase hay un contacto directo, pero en el marco del intento de Andric de expresar el espíritu español a través de una descripción del paisaje castellano en términos de imágenes esencialmente bíblicas. La tercera fase está representada por los textos sobre Goya, el real y el imaginario. Pero el segundo texto empieza donde el primero termina, en el punto donde Goya representa una estética desligada de su raíz nacional.

Con este último texto Andric sale de España, para volver a ella muchos años después a través de las traducciones castellanas de su obra. Sus obras en castellano son, figuradamente hablando, *signos al lado del camino,* que puede interpretar sólo el lector dispuesto a hacer un viaje metafórico a la Bosnia de Andric, a Visegrad, al puente que

ha resistido el tiempo para contar su historia a todos los que la quieren escuchar. La obra de Andric es un puente entre España y Yugoslavia. Y mucho más. Andric mismo lo explica: «Al escuchar la música más amarga y bella, de repente surgió una imagen de un puente de piedra. Estaba roto por la mitad y los miembros separados del arco tendían a unirse doloramente, señalando con su último impulso la única línea posible del arco que ya no existía. Era la leal y noble belleza que no quiere resignarse, que aparte de sí misma admite sólo una alternativa: la no-existencia.» Esta imagen remite también a la relación entre los dos creadores de una obra literaria, el autor y el lector. El hecho estético se produce allí donde se alcanzan las dos líneas del arco, donde tiene lugar el diálogo entre dos desconocidos que no se resignan al silencio.

Krinka Vidakovic Petrov

El erotismo en la actual narrativa española

I

El erotismo no es sólo un reflejo literario de coloración tonal apropiada a una atmósfera de apertura y libertad sino también hilo conductor de amplias posibilidades lingüísticas, estructurales e ideológicas en la novela. La desinhibida expresión literaria de lo sexual enriquece las opciones temáticas y argumentales de la narrativa realista, restringida en décadas anteriores a los limitados cauces del existencialismo, la crítica social y el conductismo. La insistencia de la literatura actual en el erotismo significa además un regreso a la subjetividad. El radical mensaje del lenguaje del cuerpo humano palia la excesiva experimentación técnica y el cerebralismo hermético de la narrativa contemporánea. Dentro de la tendencia autorreflexiva que caracteriza a la novela de los años 70, lo erótico no es solamente un tema sino que trasciende a ser metáfora misma del proceso de la escritura y forma de comunicar al lector el placer lúdico de la creación literaria.

Las novelas que me propongo analizar, [1] aunque muy distintas en concepción y técnicas, presentan ciertas características afines que facilitan la generalización y el hallazgo de unas constantes en el tratamiento del tema. Señalo a continuación las más evidentes:

1. Como en las novelas de Henry Miller o de Lezama Lima, lo explícitamente sexual aparece en escaso número de páginas, pero su fuerza permea el tono y clima de la novela entera. La proximidad del autor con el lector se establece definitivamente. Una dosis mínima de sexo produce un efecto mucho más duradero en el lector. De ahí la diferencia entre la novela erótica y la pornográfica. Lo erótico es parte integrante y no imperante del texto, pero da tónica esencial a las experiencias centrales, epifanías o traumas de los protagonistas. Es el factor que determina la tensión argumental, aunque ésta aparece interrumpida constantemente por digresiones teóricas, reflexiones, aforismos o fugas de exaltación lírica.

2. Para los escritores de los años 60 y 70, el erotismo no significa tanto una ruptura con la fórmula realista tradicional como una renovación de sus posibilidades, al incluir en la escritura el insconsciente, el sueño, el ensueño, los tabúes, la profecía y lo fantástico. Heredan de la prosa surrealista la imaginería psicoanalítica, las mitologías freudianas o junguianas y la actitud transgresora. Pero el erotismo no es sólo un tema propicio a la evasión imaginativa sino un experimento de inmersión en la neurosis, plenitudes o depresiones del hombre occidental contemporáneo. Llega donde la psicología muestra sus zonas más ambiguas e impenetrables, y explora la motivación erótica humana más allá de toda definición clínica.

3. Estas novelas convierten su estética en una ética basada en la liberación lingüística e imaginativa como imperativo de autenticidad en la escritura. Como expresa Francisco Umbral, «sólo el sexo podría redimirnos de un yo hipertrofiado que nos legaban 30 siglos de literatura, de vihuelas y vihuelistas, de oratoria, y guerra y amor y odios y academias». [2] La reivindicación del cuerpo aspira a la metasexualidad, [3] filosofía de lo erótico que se ocupa del sexo como fenómeno psíquico y no biológico, y que por lo tanto, se distancia de implicaciones como la procreación, la diferenciación fija del sexo y sus funciones, y la clasificación de perversidades o desviaciones fisiológicas. Como expresión literaria de la metasexualidad, las obras a que me refiero separan por principio la experiencia erótica de toda connotación moral, religiosa, social o política y se sirven de ella con una finalidad terapéutica y desinhibidora.

4. Lo metasexual, además de sus implicaciones semánticas y temáticas sirve de metáfora para ilustrar el impulso y el proceso de la creación literaria. La plena libertad imaginativa de la fantasía erótica, expresada a través del argumento, refleja la autonomía que persigue la escritura respecto a cualquier molde represivo de convenciones

[1] *Luis Goytisolo,* Los verdes de mayo hasta el mar *(Barcelona: Seix Barral, 1976); José María Guelbenzu,* El río de la luna *(Madrid: Alianza Tres, 1980), y José María Vaz de Soto,* Fabián *(Madrid: Akal, 1977).*

[2] *Concepto introducido en la crítica literaria de lo erótico por el escritor norteamericano Mario Vassi en su ensayo «The Metasexual Manifesto», en* Metasex, Myth & Madness *(1975). Referencia de Michael Perkins* The Secret Record *(New York: Morrow and Co., 1977), p. 37.*

[3] *José Domingo, «Prólogo» al libro de Francisco Umbral,* Las Europeas *(Barcelona: Editorial Andorra, 1970), p. 9.*

retóricas o ideológicas. Del mismo modo la relación del escritor respecto a su creación literaria adopta metafóricamente actitudes de transgresión y subversión paralelas al clima de violencia o exuberancia sexual del argumento. La autocontemplación y la gratificación solitaria del goce de la escritura se traducen en términos de narcisismo y onanismo. La sujeción a que el escritor somete al lenguaje en la perseguida expresión de lo inefable, forzándolo hasta la violencia expresiva y el discurso irracional, es comparada por Luis Goytisolo a una «cópula retorcida» en que la gestación verbal es instrumento de placer más que de comunicación. La inmersión creciente del autor en su creación es descrita como «una orgía de salvajes orígenes... donde los estímulos sensuales son sólo punto de partida, proceso ascensional, vía a un estado que propicie la plena integración o disolución de la conciencia». [4] Asimismo se expresan en términos sexuales las relaciones entre el autor y el lector. La presencia de éste en la mente de aquél origina una compleja red de dependencias que Juan Goytisolo describe como un juego sadomasoquista, «el de una víctima y un verdugo unidos en un mismo arpegio erótico». [5] También el narrador, al modo de un exhibicionista lleva al lector de sorpresa en sorpresa, sin eufemismos ni coberturas preliminares, dándole libre acceso al interior de su conciencia desinhibida. En otros casos, el escritor mantiene en suspenso la atención del lector mediante una serie de técnicas retardatarias del curso de la acción: distendiendo temporalmente las escenas amorosas; alargando el proceso de las percepciones y de las sensaciones físicas; presentándolas bajo diversas perspectivas; o interrumpiendo el clímax erótico con inesperadas digresiones. Así hace coincidir la expectación progresiva y creciente del placer con el avance de la secuencia narrativa hasta llegar al clímax de la anécdota. Estas operaciones que Roland Barthes ha comparado con las del *striptease*, puesto que tanto en la narración como en el *striptease* se promete la progresiva revelación de un secreto, [6] sirven al mismo tiempo para poner en evidencia el *voyeurismo* intrusivo del lector. Para éste, la lectura consiste no sólo en visualizar la experiencia erótica con los sentidos sino también con la mente, atisbando entre bastidores la tramoya y el montaje del espectáculo. Lo erótico en este tipo de novelas convierte la pasividad del lector en complicidad; la lectura, más que excitante de su sensualidad, es incentivo y provocación estético-intelectual.

Si estas novelas se diferencian de las de tema amoroso sentimental o de las pornográficas, es porque en ellas la actividad erótica no supone una culminación sino una alegoría para expresar en términos sensuales y humanos el fenómeno de la literaturidad y la aventura de la escritura, que constituye su verdadero argumento. La obra, como un fetiche amoroso, es sujeto y objeto de las obsesiones de un autor que escribe para desenmascararse.

5. En el contexto social de la narrativa hispánica contemporánea, no se puede ignorar que el auge del tema coincide con la crisis de valores espirituales de la España de los últimos decenios. Lo erótico se inserta en un universo dionisíaco y epicúreo que, una vez agotada su fuerza y furia profanadora de un determinado contexto políticoso-

[4] *Luis Goytisolo,* Los verdes de mayo hasta el mar, *p. 266.*

[5] *Juan Goytisolo,* Disidencias *(Barcelona: Seix Barral, 1970), p. 186.*

[6] *Roland Barthes,* Sade, Fourier, Loyola *(New York: Hill & Wang, 1977), p. 158.*

cial, se evade a lo imaginario, lo fantástico y lo subjetivo. Como ha señalado Gonzalo Sobejano, «lo erótico vendría a subrayar cualquier otro anhelo de trascendencia espiritual».[7] La plenitud y liberación vital halladas en el placer físico se convierten en una religión, en una mística invertida que más que elevarse busca anegarse panteísticamente en la materia. En muchos casos el concepto de «alma» se desplaza al de «sexo» en ecuación semejante a la sustitución del amor divino por el amor a la mujer que con frecuencia efectúa el poeta.

II

Camilo José Cela en *La colmena* y Francisco Umbral en *Travesía de Madrid* presentaron una panorámica humorística y superficial de la sórdida vida sexual de la España de los años cuarenta. Años después, Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio* y *Tiempo de destrucción,* y Juan Goytisolo en *Señas de identidad,* utilizaron cierta dosis de erotismo para reforzar la visión satírica, sacrogenética y negativista de los valores tradicionales. Actitud que entroncaba con la literatura subversiva y heterodoxa de otras épocas conflictivas y represivas de la literatura española.[8]

Aunque más jóvenes, José María Guelbenzu, Luis Goytisolo y José María Vaz de Soto, vivieron con aquéllos el clima represivo y las experiencias de la postguerra, pero en sus novelas, la exploración de lo sexual no es tanto transgresión a la moral y a las costumbres sino fuga vital que hace correr paralelas a la imaginación, la inspiración y la creación. La sociedad deja de ser fuerza constrictiva careciendo ya de influencia directa sobre el espíritu y la libertad individual. Paradójicamente sin embargo, los protagonistas de estas novelas, descubren a través de la sexualidad una nueva red de insatisfacciones y una soledad doblemente sentida.

[7] *Gonzalo Sobejano, «Ante la novela de los años setenta»,* Insula, *Núm. 396-7 (noviembre-diciembre, 1979), p. 22.*

[8] *El erotismo no adquiere significación como ruptura temática y estilística del realismo convencional hasta la década de los años sesenta. En la novela de la postguerra aparece sólo ocasionalmente tratado como tema de fondo ambiental en obras como* Las últimas horas *(1950), de Suárez Carreño;* Carta de ayer *(1951), de Luis Romero;* Lola espejo oscuro *(1950), de Darío Fernández Flórez. En la década de los setenta, el tema erótico se reitera como motivo secundario que sirve para subrayar: a) las consecuencias de la deformación que la represión política ejerce sobre los derechos más íntimos del individuo, en novelas como* Señas de identidad *(1967), de Juan Goytisolo, y* Vísperas, festividad y octava de San Camilo de 1936 *(1969), de Camilo José Cela y como último refugio y mínima forma de expresión a que queda relegada la libertad personal, como es tratada en la novela* Encerrados con un solo juguete *(1960), de Juan Marsé. A partir de 1970, con la progresiva apertura de actitudes e ideas del final de la dictadura, el tema se reitera en sus más variadas formas: a) como tema sociopolítico que evoca nostáligca y críticamente el ambiente de la postguerra, en novelas como* Recuento *(1973), de Luis Goytisolo;* Si te dicen que caí *(1975), de Juan Marsé;* Luz de memoria *(1976), de Lourdes Ortiz y* La noche en casa *(1980) de J. M. Guelbenzu; b) como revulsivo de las pasadas experiencias morales y estéticas de los años de la dictadura,* La reivindicación del Conde don Julián *(1970) de Juan Goytisolo; c) dentro de un contexto de evocaciones exóticas o históricas: como en las novelas de Leopoldo Azancot:* La novia judía *(1977) y* Fátima, la esclava *(1979), que incorporan a la novela los temas del travestismo y homosexualismo con implicaciones políticas no tratados anteriormente, y d) como tema lírico evocativo. Así es tratado en la literatura intimista catalana especialmente en los relatos y novelas de escritoras como: Montserrat Roig, Esther Tusquets, Carmen Riera y María Antonia Oliver. También en las narraciones semiautobiográficas de* El jardín de las delicias *(1979), de Francisco Ayala, y en novelas posteriores como* Los helechos arborescentes *de Francisco Umbral, se entremezclan el lirismo con la crudeza y el humor al tratar el tema erótico. Estos serían solamente alguno de los ejemplos representativos de las nuevas corrientes del erotismo en la novela contemporánea.*

Cernuda, los poetas surrealistas, Bataille, Cortázar, Joyce, Nabokov y Henry Miller serían algunos de los guías espirituales de esta nueva novela cuyas sinceridad y rebeldía se muestran sobre todo en el estilo. En el tono agridulce, entre beligerante y líricorromántico de Vaz de Soto y Guelbenzu, se reconoce asimismo el acento de Baroja y Pérez de Ayala. Luis Goytisolo se acerca más a la visión sarcástica de Martín Santos y a las técnicas deshumanizadas y objetivistas del *nouveau roman* francés, al utilizar en sus descripciones eróticas, un tono distante e impasible de fría dureza intelectual.

Temáticamente sus novelas coinciden en reflejar la decadencia de una burguesía que, arruinada tras los avatares de la Guerra Civil, nunca logró recuperar su protagonismo histórico. Las sagas familiares de los protagonistas son resurrecciones fragmentarias de un pasado ambiguo rememorado con lírica nostalgia y crítico enjuiciamiento. En su etapa estudiantil, el rechazo de los valores del nacional-catolicismo, inculcados sin convicción en el marco familiar y en el escolar, se da tanto a nivel estético (repulsión por la vulgaridad de «la cultura» franquista), como moral y político (militancia en el marxismo), para prolongarse en el desencanto de toda postura revolucionaria. En la etapa postuniversitaria, su generación, entregada al consumismo y dentro de una sociedad que no había asimilado la solución democrática a la que apuntaba el desarrollo industrial, se sirve de la promiscuidad sexual como sustituto de otras formas de solidaridad colectiva para combatir su soledad. La abulia de los protagonistas de estas obras no consiste en la estoica resignación sino en la indecisión, el parasitismo o la reintegración oportunista al medio familiar.

En estas novelas reaparecen las viejas dicotomías de España y Europa, lo provinciano y la ciudad, que en su oposición reflejan las complejidades de una sociedad en rápida mutación. A las grandes y deshumanizadas ciudades de Madrid y Barcelona, se oponen los paraísos artificiales de la costa (Costa Brava, Ibiza, Costa del Sol y Asturias), cuyos elementos autóctonos —paisajes, tradiciones, fiestas, tipos— han perdido su inocencia idílica ante el turismo, la especulación de la tierra y la inversión extranjera. La encrucijada turística de razas, culturas y clases sociales sirve de marco colectivo a la acción de los protagonistas y de fondo de irrealidad, transfiguración, confusión carnavalesca y exotismo entrecruzado (lo local metamorfoseado por la invasión foránea; lo extranjero formando parte del color local) que crea el marco idóneo para la evasión erótica y orgiástica. La burguesía urbana ya no vuelve a la provincia para veranear sino para integrarse a una *dolce vita* de mimetismo europeo como los turistas extranjeros.

Otro mito literario que estas novelas transforman es el de la amante extranjera de conducta libre y fácil de seducir. Las protagonistas de las novelas de Vaz de Soto y Guelbenzu superan en profundidad el estereotipo de tal figura; su papel activo de iniciadoras de la revelación erótica del protagonista sirve, sobre todo, para explorar las complejidades psicológicas y la dependencia que supone toda relación humana y no sólo amorosa. De personajes secundarios pasan a desempeñar una función de iniciadoras y guías que, como ha señalado Luis Suñén «amplían el mundo del protagonista enfrentándose con él, complementándolo, poniéndolo en cuestión, acotándolo siempre». [9]

[9] *Luis Suñén,* «El río de la luna, *de José María Guelbenzu»,* Insula, *Núm. 419 (octubre, 1981), p.* 5.

III

En la primera novela de que me propongo tratar, *El río de la luna,* de José María Guelbenzu, el erotismo aparece bajo una luz enaltecida y siniestra como motivo unificador que se prolonga a lo largo de la trayectoria autobiográfica del protagonista, Fidel Euba. El encuentro fortuito con Teresa, amante enigmática y evasiva, se convierte en idea fija y en vivencia central del personaje, determinando su destino «sin salida» que da a la novela matices romántico-existencialistas. En torno al episodio amoroso central se deja ver una serie de frustraciones, alienaciones y epifanías de la infancia y la adolescencia de Fidel. La recolección de estas memorias en forma de relato onírico, de novela de aventuras infantiles, de crónica de amor, y de diario sentimental y cínico, tiene, a pesar de la aparente discontinuidad temporal y del pluriperspectivismo, una unidad que se organiza en torno a la culminante vivencia central de los días con Teresa.

Las partes de esta autobiografía, externamente inconexas, describen episodios significativos de las edades del protagonista (infancia, pubertad, juventud, virilidad), que en la ficción se enlazan a través de símbolos y motivos recurrentes (como el río, la luna llena, la barca hallada, el laberinto, la joya en forma de serpiente y el hombre de la cicatriz), cuya presencia marca la dirección cíclica de la vida del héroe y su contorno novelesco y cerrado. Las imágenes subrayan el carácter esencialmente lírico de la novela y entrelazan el mundo del inconsciente, en forma de sueños, pesadillas y presagios, con el de la experiencia.

El capítulo central, «Una estación de amor», es el más largo interludio lírico de la novela. La plenitud erótica del protagonista se expresa en términos de goce, exaltación de la vida y abrumadora conciencia del despertar de los sentidos.

En la idílica relación de los amantes, el erotismo trasciende lo corporal. Más que en la excitación sensual, su fuerza radica en la comunión psicológica y en la extroversión hacia la persona amada, traducida en términos de adivinación, simbiosis, fluidez, comunicación y continuidad. La relación entre los dos protagonistas se presenta en un escenario idílico, atemporal y autosuficiente, que se expande en círculos cada más amplios desde el lecho hasta las «carreteras de todos los días» donde Fidel y Teresa descubren nuevos itinerarios y revelaciones inauditas de la geografía familiar. La presencia de los amantes transfigura el paisaje en ámbito mágico y cerrado, cuya frondosidad y vaporosidad dilata sus sensaciones, desde la caricia corporal hasta la fusión panteísta con la naturaleza. El éxtasis sexual se prolonga aquí indefinidamente, adquiriendo resonancias espaciales infinitas:

> Y siempre la calidez del cuerpo de Teresa se apoderaba tanto de Fidel que, a menudo, se dejaban solamente estar, sintiéndose, descubriendo la infinidad de contactos que se producían naturalmente entre ellos, haciéndose, deshaciéndose, y rehaciéndose como una intimidad de burbujas finalmente inapresables en toda su magnitud e incansablemente gloriosas y únicas. (p. 167).

La apoteosis del cuerpo y de la belleza juvenil se expresan aquí en términos de su capacidad pletórica y fecundante con dinamismo y plasticidad barrocas. La desnudez de la amada al trasluz de la ventana se confunde metonímicamente con el fondo natural que la abraza y el espacio es invadido por los efluvios y sugerencias excitantes del

cuerpo femenino. La naturaleza invade el ámbito cerrado de los amantes metamorfoseada por su misma esencia ardorosa. En la psique del espectador las formas vegetales adquieren cualidades anatómicas femeninas, como organismos con vida propia y el amante otorga al cuerpo de la amada esencias florales y frutales.

Este efecto de indiferenciación y exuberancia vital que el amor hace prevalecer, dando unidad primigenia a todo lo creado, adquiere su mejor expresión gracias al estilo neobarroco cargado de metáforas vegetales. En la descripción del fondo del jardín se amplían y animan los detalles de la vegetación dramatizando la voracidad incitante y sugerentemente sexual de la naturaleza circundante:

Una gran adelfa de floración acarminada por entre la que surgía, enredándose con ella, una hermosa fucsia abarrotada de flores colgando como pendientes frágiles y elegantes y turbadoramente bellos,... una maraña de amor-de-hombre crecida bajo el naranjo,... un macizo formado por geranios en flor, acheeras bellísimas de hojas malvas y verdes, y una dalia a punto de abrir. (p. 191).

Las formas femeninas son vistas fragmentariamente, como partes autónomas, o condensadas hasta la metáfora frutal: («muslos dulces como el albillo», «nalgas redondas y prietas como manzanas generosas...» el sexo como «melón maduro, la pulpa dorada de tan intenso como es el sabor»); en otros casos, se dilatan infinitamente para hacer del cuerpo ámbito de profundidas e inmersión en el centro del cosmos: («Fidel se hundió allí, como en el corazón de la tierra»).

La ventana abierta al plenilunio, desde donde uno de los amantes contempla el paisaje siendo a su vez contemplado por el otro, marca el tránsito desde la intimidad erótica hasta la plena expansión de los sentidos. El oxímoron de esta ventana que protege, recluye y confina la intimidad de los amantes a la vez que los vincula con el resto del universo, marca la tensión entre el ensimismamiento amoroso y el desbordamiento de la pasión hacia órbitas de inmensidad espacial que trascienden lo corporal. El marco de la ventana, que es entrada y salida, evasión e invasión de la naturaleza, representa simultáneamente la contigüidad y yuxtaposición de dos espacios: el metafórico del amor y el que circunda a los amantes.

El significado de estas dilataciones y condensaciones del paisaje en el contexto erótico, como formas extremas del tratamiento metafórico del espacio en la ficción, ha sido puesto en evidencia por Ricardo Gullón quien distingue entre las formas de hermetismo o apertura espacial, según el ámbito que circunscribe a los amantes sea la alcoba o la naturaleza: [10]

El espacio más confinado en sí mismo es el de la ficción erótica... Atenerse al confinamiento de la alcoba, lugar clásico de la intimidad suprema, no basta para calificar este tipo de espacio. Hay que ir más allá y entender que para el amante el espacio de su amor, es decir de su fantasía, es el cuerpo femenino, descrito como paisaje, ámbito, recinto; contemplado, observado, recorrido, penetrado.

Pero cuando la caricia compartida entre los amantes se produce en campo abierto, la yuxtaposición de espacios adquiere otro cariz: los cuerpos se integran en la naturaleza, son parte de ella, y la cópula se relaciona con las señales de la naturaleza misma o de sus representantes más obvios.

[10] *Ricardo Gullón,* Espacio y novela *(Barcelona: Bosch Editor, 1980); véase especialmente el capítulo «Espacialidad del cuerpo», pp. 136 y 138.*

Paralelamente a la llamada del deseo, la del paisaje desplaza a la actividad de los amantes hacia ámbitos de evasión más remotos. El anhelo de exploración y descubrimiento de sansaciones y percepciones en los encuentros de la pasión nocturna donde, como indica Gullón, la caricia sexual se transforma en «un viaje por un paisaje de curvas, colinas, prominencias, cavidades,... descensos que son ascensos al éxtasis y culminación del viaje...», [11] corresponde durante el día a una voracidad espacial traducida en el afán de nuevos itinerarios y paisajes: «Salían todas las mañanas a buscar una playa... ya habían descubierto tres o cuatro lugares magníficos; no fue una petición de Teresa la de salir cada día a la ventura, sino una necesidad que a él se le introdujo en el cuerpo» (p. 167). La metáfora del viaje, con sus subidas, descensos, curvas y peligros, llega a su máxima literalidad en el episodio de la «subida al monte», cuando la cópula en el automóvil coincide con la velocidad incontrolada del coche que conduce Fidel. Esta transposición del deseo, desde la pasión sensual a la pérdida de conciencia y a la atracción de la muerte como afán de integración con la totalidad, se logra al fundirse en una misma sensación de espasmo, peligro y placer, velocidad y orgasmos. [12]

La asociación de Eros y Thánatos a partir de este episodio es constante temática y anticipatoria del desenlace, anunciando el fondo autodestructivo a que la relación conduce. Teresa, venerada y temida por Fidel como la enigmática Diosa Blanca de las mitologías, encarna la figura de una divinidad ambivalente, magnífica y satánica, maternal y destructora. En los interludios eróticos se introduce una visión negativa del placer, en forma de angustia, celos, dolor de ausencia y sentimientos de soledad y autodestrucción. El lirismo y el pathos con concesiones sentimentales y románticas contrasta en claroscuro más violento con otras experiencias carnales traumáticas. La mayoría aparecen en un marco de depravación colectiva (los juegos sadicomachistas de los veraneantes de Villalba en los que participó Fidel como rito de iniciación; o la fiesta orgiástica en París en la que el protagonista contribuye a una violación colectiva). Son episodios que la conciencia evocadora de Fidel reconstruye minuciosamente en un intento de exorcizar el pasado. Estas experiencias actúan de revulsivo en los momentos epifánicos de la relación con Teresa y su rememoración realza la evolución del héroe y la sublimación de sus experiencias. Aquellos sucesos se asocian a la pérdida de identidad, disolución de conciencia y descenso a los abismos de la pesadilla inicial, con una escenografía surrealista de oscuras cloacas; un café sin salidas, donde la multiplicidad de espejos presenta la personalidad fragmentada del adolescente; y la aparición de un pseudo-guía, cuya falsa ayuda redunda en el deterioro físico del protagonista.

La alternancia entre el acento amargo y angustiado, el estilo apasionado, confesional y lírico de la experiencia central, y el tono cínico, desenfadado y humorístico de las anécdotas eróticas intrascendentes, produce una pluritonalidad de inflexiones y una gran riqueza de perspectivas psicológicas.

Fabián, de José María Vaz de Soto, es la segunda novela de la tetralogía formada por *Diálogos del anochecer* (1972), *Fabián* (1977), *Fabián y Sabas* (1982) y *Diálogos de la alta noche* (1982). El motivo unificador del ciclo, la larga conversación entre Fabián Azúa

[11] *Ricardo Gullón*, op. cit., *p. 138.*
[12] *José María Guelbenzu*, El río de la luna, *p. 187.*

y Sabas Llorente, sirve de modelo para la estructura dialogada de estas obras. Los síntomas y experiencias de los protagonistas trascienden lo autobiográfico y responden a la frustración, impotencia y contradicciones de la generación nacida y educada bajo la dictadura franquista. La novela marca el momento en que un sector intelectual y liberal de la burguesía empieza a tomar conciencia de que en España «hay un mundo que muere y otro que nace».

El sexo adquiere especial relevancia como experiencia anecdótica, incursión lírica, reflexión teórica y metáfora del proceso mismo de la elaboración de la novela. Los amores del protagonista y la estudiante francesa Anne, presentados como «una larga fiesta, un interminable e intenso carnaval,... la eterna canción de los cuerpos», sirven de mínimo núcleo anecdótico a la conversación entre Fabián y Sabas. Esta historia es punto de partida para profundizar en las razones y consecuencias de una relación truncada, dilema y paradoja de la personalidad fragmentada de Fabián y autorrevelación del yo escindido que intenta recobrar en la vivencia amorosa: «La buscaba a ella misma y me encontraba también a mí, mi fondo humano inalienable, bajo una costra de tristes defensas deformadoras» (pág. 69). La evasión erótica es expresada en términos de regresión hacia el origen, en formas que encierran latente la aptitud para el deseo y la libertad irresponsable. El encuentro con el otro despierta la nostalgia de lo andrógino y el anhelo de alcanzar la totalidad cerrada del cosmos a través de los sentidos, expresada en una imagen de fusión y circularidad:

> Cuando hacíamos el amor y todo estaba unido entre nosotros, en una especie de circuito cerrado por los sexos y las bocas; se producía como una igualdad, como una identidad, no se sabía bien dónde empezaba el macho y acababa la hembra o al contrario, era como una corriente que circulaba entre los dos, sin solución de continuidad... (p.39).

Ideal que es deseo de trascender las fronteras de la individualidad, «comprendíamos que el individuo es una falacia ya que la única verdad del hombre es precisamente esa relación perdida, ese contacto del uno con el otro» (p. 70). El misterio de la otredad percibido en el abrazo provoca también aquí el ansia panteísta de volver a la unidad elemental de lo creado, de reconocer la analogía y correspondencia universal, dilatando las barreras defensivas y limitadoras de los sentidos hasta conseguir una percepción infinita y totalizadora.

La exaltación de la pasión expresa la fuerza del amor y sirve de exponente al ansia anhelante y sensual de integración con la naturaleza en un lenguaje lírico, lleno de imágenes y metáforas de ascenso, delimitación, circularidad y expansión: una metafísica de lo erótico. En otros casos, Vaz de Soto emplea una imaginería pseudomística, ligeramente paródica que no responde tanto a un propósito humorístico o degradante como al afán de dar precisión y expresividad a la experiencia desfamiliarizándola de su contexto vulgar. La metáfora ascética de la dificultad de la ascensión se desplaza intertextualmente de la literatura religiosa al ámbito de lo coloquial; el esfuerzo y acendramiento de los sentidos hacia la unión divina, son sustituidos por la urgencia hacia la plenitud y prolongación del acto amoroso:

> Escalamos juntos ella y yo, iba a decir la cima del gozo pero diré mejor la meseta del placer, y allí nos quedamos, allí plantamos nuestra tienda. Aunque quizá sea más exacto decir que fue

ella la que subió y se instaló allá arriba, y yo la acompañaba de cerca, incluso la sobrepasaba a veces momentáneamente, con frecuencia al borde mismo del orgasmo al pie de esa cima que he dicho antes, con su descenso brusco, subitáneo, que yo sorteaba en busca de otros vericuetos más comunes y otros gratos y olvidados caminos inasequibles a la urgencia, hasta el final del viaje... (p.61).

Múltiples perspectivas, el erotismo de la novela, y la técnica de alternar actitudes sublimes y degradantes recuerda el recurso de Ramón Pérez de Ayala en las novelas poemáticas que podrían de servir de precedente inmediato a esta novela de Vaz de Soto. [13] Como en el caso de Ayala, cuya presencia se evoca en la obra, el autor emplea un poema intercalado que condensa las tonalidades afectivas y sentimentales dispersas o eludidas en la narración. El poema eleva lo anecdótico a categoría universal, depura la emoción erótica hacia campos más íntimos y abstractos, y, como en el caso de los romances epigráficos de Ayala, introduce una nota discordante burlesca o vulgar que vuelve al lector al marco coloquial y semijocoso de la novela:

Te amo, es todo y tú me amas:
somos dos barcos que se acercan
y se separan sin cambiar
su propio rumbo, y no se alejan
para siempre: todo vuelve,
y volverá la primavera
y en otro puerto nos veremos...
y lo demás es cuento o mierda.(p. 79)

La dimensión lírica en la estructura dialogada de la novela responde a varios propósitos estéticos entre los que cabría señalar como más importantes los siguientes: a) Condensar, simplificar, reducir a lo inefable del sentimiento la experiencia concreta. Como en los silencios tan elocuentes del encuentro amoroso, la poesía da a la novela un ámbito de significativas elipsis y sugerencias como contrapartida al excesivo análisis y disquisición racional que forma el corpus de la obra. b) El lirismo singulariza y realza lingüística y estilísticamente la anécdota prosaica, sirviéndose de un lenguaje muy rico que incluye recuerdos literarios, parodias y citas intertextuales, poemas intercalados o parafraseados, anglicismos, galicismos, coloquialismos e influencias culturales que resumen todo el bagaje intelectual y generacional del escritor. Al trasladar estos len-

[13] *María Dolores Rajoy Feijoo ha analizado detenidamente la función y estructura de estos poemas dentro de las «Novelas poemáticas» de Ramón Pérez de Ayala. Según este crítico: «El valor "esencial" que el autor concede siempre a la poesía cobra más relieve en contacto con la prosa. En ésta se cuentan hechos de la vida cotidiana, la poesía, en contrapartida busca "el sentido de la vida". Los capítulos de las novelas —fuerza centrífuga— nos divierten con la anécdota; el poema extrae la sustancia de esta anécdota dándole un alcance más universal. Esta proyección a lo universal, que consideramos misión fundamental de los poemas, se produce a varios niveles. A un nivel semántico los problemas tienen un valor de generalización de ideas y conceptos. Pero un análisis más atento de los poemas nos convence de que su valor generalizador es aún más amplio de dos maneras diferentes como veremos: mediante la proyección intertextual y mediante la inclusión del lector en los poemas.» En* La novela lírica II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés. *Edición de Darío Villanueva (Madrid: Taurus, 1983), vol. 2. pp. 84-85. En la novela* Fabián, *el poema intercalado responde a un propósito similar al de los poemas aludidos de Ramón Pérez de Ayala y representa otro paralelismo en la afinidad espiritual y similar concepción de la novela que une a estos dos escritores. La influencia más marcada de Pérez de Ayala en Vaz de Soto se da sobre todo a nivel temático en su primera novela* El infierno y la brisa *de 1969, donde está muy presente el recuerdo de* A.M.D.G. *del escritor asturiano, como ha señalado el crítico Ignacio Soldevila Durante en* La novela desde 1936 *(Madrid: Alhambra, 1980), pp. 415-419.*

guajes amorosos a la descripción de las escenas pasionales los lugares comunes quedan automáticamente transfigurados, sirviendo para definir y para destacar la superación del tópico de la relación amorosa concreta siendo y no siendo al mismo tiempo. c) Por último, el lirismo contrarresta la dosis de sadismo de toda descripción erótica directa, mediante la inclusión de la ternura.

En dirección opuesta a la tensión lírica, condensadora y depuradora de la anécdota, la novela se dilata en digresiones teóricas, que surgen como autorreflexión de la vivencia erótica. A este nivel, el narratario pasa a ser elemento activo de la rememoración, y el monólogo se transforma en diálogo dialéctico que objetiva la conciencia del personaje. El modelo psicoterapéutico de la conversación encauza el diálogo hasta la catarsis final y libera al paciente de sus represiones, obligándole a aceptar sus perversiones, y reactivando su fuerza de decisión. El narratario, a diferencia del impasible psicoterapeuta profesional, sirve a una función literaria y dinamizadora, emerge como oposición correctiva, según ha descrito Gonzalo Sobejano, [14] interrogando, acosando y confrontando al narrador consigo mismo. En la conversación se intercambian las funciones de analista y paciente, narratario y narrador, pudiendo ser éste psicoanalista de su doctor o de sí mismo.

La novela no sigue el orden cronológico tradicional. El comienzo *in medias res* y el asociacionismo encadenado sondean la conciencia del interlocutor hasta lograr su catarsis y autoaceptación. Si la psicoterapia intenta devolver la continuidad a una vida truncada y darle nueva consistencia sin respetar la cronología de sus experiencias, la novela de Vaz de Soto sigue el mismo proceso:

> ...Resulta casi lo mismo empezar por el principio que por el final o por el centro, teniendo además en cuenta que siempre podrás volver sobre tus pasos para matizar lo ya dicho. Tal vez sea tu pereza mental la que te lleve a no seguir el orden cronológico, pero quizá precisamente, gracias a esa pereza, es decir, por no seguirlo, consigas dar una idea más exacta o más profunda de lo vivido. (p. 51).

El impulso mismo por contar, de empezar por lo sustancial, resulta en realidad más natural que seguir un orden concatenado. La metáfora del erotismo, como fuerza integradora e impulsiva que no sigue un orden preconcebido se convierte en ley de continuidad y coherencia interna de la novela. La que Sabas escribe intenta aproximarse a la realidad de una manera tan impetuosa y anticonvencional como la violencia erótica. Al alterar el orden secuencial y discursivo se crea una tensión que va de la conversación dialéctica al soliloquio sentimental y así la lucidez alcanzada por vía racional, es reducida a la nada por un ansia siempre insatisfecha de absoluto.

Sólo a nivel lírico se puede dar cauce a la expresión directa de la pasión erótica. El estilo subjetivo recobra la continuidad de la vivencia rota por el discurso racional y cuenta «sin pudor», descendiendo hasta el detalle gráfico que precisa la experiencia en su materialidad concreta. El impulso confesional responde al propósito estilístico de «dejar en libertad la energía creadora de la palabra», y el terapéutico, de recuperar la integridad perdida en la neurosis del yo social. Al involucrarse en la aventura amorosa,

[14] *Gonzalo Sobejano, «Ante la novela de los años setenta».* Insula, *núms. 396-397 (noviembre-diciembre 1979), p. 22.*

la rememoración de la sexualidad no resulta en este contexto sórdida ni pornográfica, sino liberadora. La censura verbal es aquí trasladada de un contexto político social a un terreno personal. Así, la novela tiende a la ruptura de la censura que constituye la neurosis de Fabián, sintomática de la burguesía intelectual que él representa. La terapéutica de Sabas constistirá en desenmascarar los justificantes de la autocondena que Fabián se ha impuesto, protagonista en el que se registran las carencias de una generación educada bajo la dictadura franquista. La novela más allá de la crítica de un contexto histórico-político sirve de modelo dialéctico a una solución de madurez interior y coherencia personal. En la conversación toda ideología se plasma en la vida del personaje, pierde su rigidez didáctica para convertirse en la vivencia de unas ideas.

Al afán de naturalidad, donde lo lírico y lo discursivo acaban por ser absorbidos en la fluidez del lenguaje conversacional corresponde un estilo voluptuosamente explícito y detallista, donde lo gráfico por su misma claridad no resulta obsceno. El tono es en consecuencia apasionado y lúdico, discursivo y banal al mismo tiempo, alternando humor con patetismo, filosofía con trivialidad y coloquialismo con ensayo. Las arrebatadas descripciones eróticas se interrumpen en su punto álgido para dar paso a disquisiciones estilísticas, ideológicas o psicoanalíticas que reducen la escena a un mero incentivo de conversación.

Si en Guelbenzu y Vaz de Soto el erotismo se reduce a la acción central, en *Los verdes de mayo hasta el mar,* de Luis Goytisolo, el tema permea toda la novela en sus niveles episódico, formal y metafórico. En el primer nivel, el erotismo aparece como tema recurrente en las descripciones del ambiente. El marco espacial es la Costa Brava y sus principales focos turísticos (Rosas, Cadaqués). En él, los matrimonios y parejas que actúan como protagonistas colectivos, representan la versión adulta, desencantada y apolítica del mundo juvenil y universitario de *Recuento.* El deterioro de esta sociedad se extiende a círculos cada vez más amplios, hasta abarcar el panorama decadente total del conglomerado turístico, tan heterogéneo como indiferenciado. Con su amalgama de gente indistinta y carnavalesca, Goytisolo da expresión grotesca al celebrado florecimiento económico y a la falsa apertura hacia Europa de la dictadura.

El erotismo se encuentra también a nivel de la estructura formal de la obra, como metáfora del impulso de la creación literaria, sirve de vehículo expresivo para internarse en la irracionalidad misma del sueño y de la escritura automática que da forma prelógica a la inspiración. El erotismo se convierte en fórmula de libertad expresiva y recrea en la novela una surrealidad que no se atiene a la lógica del lenguaje ni a la representación mimética del mundo, sino a la ley del instinto. Coinciden así en la novela, la expresión de lo sexual, como metáfora del deseo de creación, con la creciente tensión lírica: «Autor poseído por el ansia de procreación, que estruja y retuerce el cuerpo propiciatorio en el curso de la cópula, en su deseo de engendrar un monstruo» (p. 304). El escritor libera a la escritura de su referencialidad y a la novela, de su sujeción a las convenciones del género: «Como ese escritor que sólo encuentra su propia voz cuando decide echar por la borda todos los estilos y tonalidades convencionalmente aceptados por el gusto de su época; así no menos brutal en su irrupción es la presencia de lo insólito, mejor aún de lo inexplicable, en nuestra vida cotidiana» (p. 265).

A nivel formal, erotismo y poesía muestran fenoménicamente el estado fluido y prenaciente de la prosa literaria; el lenguaje metamorfosea la realidad creando una surrealidad en la cual la fantasía, el sueño, la hipérbole y todas las fijaciones obsesivas del inconsciente, adquieren un dinamismo inagotable e irreductible a la linealidad del texto. Ello determina la estructura «en movimiento» de la obra y el paulatino triunfo de lo irracional sobre lo discursivo, del impulso y voluptuosidad de la escritura, sobre la ilusión ficcional. Actividad sexual y escritura llegan a identificarse como flujos y reflujos de un mismo ciclo vital.

Los seis días que el protagonista pasa en Rosas con su mujer participando del «disipado ambiente nocturno de la colonia veraniega», es la excusa argumental para introducir las reflexiones del escritor sobre el proceso de la creación literaria, anotando y organizando ante el lector implícito, los materiales que van a constituir su novela en germen. La obra, híbrida de elementos teóricos, líricos y autobiográficos, siguen simultáneamente dos tramas: una episódica y otra intelectual, en la que el escritor protagonista va tomando conciencia de los mecanismos de la creación literaria. Y a este nivel, *Los verdes de mayo hasta el mar* constituyen un diario íntimo de la angustia creadora dirigido y compartido con el lector a través de reflexiones, vacilaciones, hipótesis e imágenes obsesivas, recurriendo insistentemente al paralelo entre energía sexual y creación literaria. La novela autorreflexiva de Goytisolo tiene pues como argumento, la progresiva revelación (ante el lector y ante el propio autor) de la fusión inextricable entre vida, personalidad y creación, puesto que se trata de «una obra que incide en la vida del autor del mismo modo que las reflexiones sobre esa vida inciden en la obra» (p. 193), y que se basa en el modelo estructural de un cuadro velazqueño de tres planos, como el de *Las Hilanderas.* [15] En el primer plano, episódico y anecdótico, el erotismo hiperbólico es una de las constantes más marcadas de la novela. El recuerdo del *Infierno* de Dante sirve de alegoría central a los recurrentes descensos y al impulso de describir todo el horror del mundo. En *Los verdes de mayo hasta el mar* el exceso y la exuberancia no son ya signo de juventud y vitalidad sino síntomas de la desesperación de unos personajes que se aferran al placer cuando están empezando a perder capacidad de desear.

La ambigüedad moral y el tono distante (sarcástico o impasible) del narrador responden al propósito de presentar las vivencias en su puro y fenoménico acontecer con un lenguaje que abarque todas las inflexiones posibles desde la parodia pornográfica de la «sexy ficción» al lirismo neobarroco. El eufemismo surge en medios degradados y la expresión obscena y soez en un contexto culto y elevado, lo que según Jakobson son dos formas de dar dimensión erótica y desfamiliarizadora al lenguaje de lo sexual.

La evasión erótica, alucinógena o alcohólica repetida hasta el paroxismo por los protagonistas no sólo ilustra la subversión sino que destaca el principio de oposición universal que rige las relaciones humanas y la personalidad misma del hombre. El leitmotif de la antagonía (que da nombre a este ciclo de novelas constituido por *Recuento, Los verdes de mayo hasta el mar, La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento*), aparece

[15] *La descripción del cuadro de Velázquez sirve a Goytisolo para exponer la teoría de la novela duplicada interiormente en el texto.* Los verdes de mayo hasta el mar, *p. 267.*

en la novela cada vez más intensificado. Se da a nivel personal; en las parejas conyugales (Ricardo-Rosa, Carlos-Áurea); en las homosexuales (Modesto Pírez, Ignacio); en los triángulos amorosos (Guillermina, El Negro Rolando y Gerardo); y en la dinámica de grupo. En este juego ininterrumpido de disyuntivas, oposiciones y confrontaciones se basa el recurso perspectivístico favorito de Goytisolo frecuente en la caracterización de sus personajes.

La acción de la novela sigue un ritmo cíclico, marcado por la actividad sexual y la subsiguiente laxitud; los simbólicos ascensos y descensos de las discotecas a las playas, donde culminan las escenas de fornicación colectiva como simulacro de aventuras épicas, motines y naufragios, reiterados hasta la aberración.

En el plano formal esta novela supone una violenta ruptura con la ficción tradicional. Las fisonomías de los personajes se desdibujan, sus nombres se deforman o degradan con epítetos insignificantes e insustanciales, o con apodos anecdóticos y epicoburlescos. Sus voces van del chisme a la charla ilógica y a la frase inacabada. Sus sicologías se contradicen o diluyen quedando reducidas a palabras y lugares comunes, sin individualización. Se destruye también la linealidad temporal en favor de la duración íntima, y desaparece la precisión ambiental o la descripción del paisaje como categoría permanente, prefiriendo la superposición de espacios en el tiempo:

> En el curso del siglo veinte entra en declive no ya, como en el siglo anterior, la figura humana, sino incluso el paisaje en cuanto sujeto del cuadro, declive ciertamente ligado a la paralela desaparición del paisaje natural, a su sustitución por un paisaje urbanizado, mejor aún prefabricado, donde, si algún atractivo le encontramos, es justamente en el terreno de la plástica, en una lograda trasposición plástica del objeto más que en el objeto en sí, esto es, en la suplantación del mundo que el hombre ha ido construyendo a su alrededor por una nueva realidad inventada. (p. 192).

A la estructura cerrada de la novela realista, corresponde el fragmentarismo de la novela lírica. La estructura en movimiento permite al lector experimentar el dinamismo perpetuo de su gestación y equivale a la de una composición alegórica que se sirve de la imagen y de motivos y metáforas recurrentes como principio de unidad interna. La imagen distancia al autor de la materia para objetivar la subjetividad de las vivencias: «la imagen como unidad narrativa por excelencia, entendiendo por tal el correlato subjetivo de la acción implícita, integralmente estructurada. Esto es, no al modo por ejemplo de un monólogo interior magmático, inestructurado, sino vertebración, construcción polidimensional, representación totalizadora de los elementos de diversa índole presentes en el relato» (p. 216). El fragmentarismo se da a nivel psicológico, estructural y sintáctico, con el uso abundante de un estilo nominal cuando se trata de expresar la inestabilidad neurótica, por ejemplo.

La destrucción paulatina de todas las convenciones constituye el único principio coherente del libro y se corresponde con el creciente imaginismo de la prosa. Los episodios se van transfigurando en fantasías eróticas, míticas o epicofabulosas. Los excesos de los personajes se van estilizando hasta la hipérbole, llegando a ser visiones desligadas de todo contexto realista. Las orgías, los descensos a las infernales discotecas, los naufragios, los motines en las barcas, las exploraciones argonáuticas o subterráneas, carecen de valor representacional o simbólico concreto, llegando a ser sólo soportes

verbales emisores de nuevas imágenes y sensaciones, que revelan al lector de una manera sincrética y kinestética los mecanismos de la creación. Creatividad y actividad sexual aparecen pues en mutua simbiosis. Como en la orgía, el lenguaje se abandona y se vuelve ilógico para no perder la continuidad de la vivencia en su traslación al discurso racional, según ha descrito Georges Bataille. [16] La palabra deja de ser vehículo de expresión de las transgresiones para convertirse en experiencia misma de la transgresión, subvertiendo todas las leyes y funciones establecidas del lenguaje. La progresiva libertad estilística del discurso corre paralela al creciente clima de irrealidad, deformación visionaria y crescendo erótico a que el autor somete a sus personajes. La fiebre de la palabra se identifica con la fiebre erótica de la acción descrita. Las palabras desvinculadas de su significado cobran cuerpo y vida propia, dejan de ser signos de lo sexual, para ser eros mismo y comportarse como organismos autónomos con actividad propia generadora a su vez de nuevas imágenes.

La vitalidad de la escritura apresa la fuerza subconsciente del lenguaje e imita el contacto carnal como expresión de vida plena. El océano sirve de fondo a las orgías y fantasías y además es soporte líquido del ensueño creador, expresión del subconsciente en movimiento. El mar es además fuerza telúrica que sugiere la violencia sexual y el regreso amniótico a la memoria infantil. Como universo cargado de fecundidad y vida cíclica, el mar representa además la vuelta al origen. Los organismos acuáticos, la flora y fauna marina en sus viscosidades y coloidalismos que evocan imágenes fálicas o uterinas, aparecen como vísceras vivas y palpitantes con vida fisiológica propia, y como animales fabulosos con actividades antropomórficas. Escribir coincide con la inmersión plena en el subsconciente y con un sueño de ingravidez donde la mente aflora y recrea las formas de un paisaje imaginario, con contornos tan lúcidos como contingentes en el dinamismo vertiginoso de la creación. En el siguiente ejemplo, la imagen del buceo sirve para representar ese paulatino abandono en la escritura; la transición de lo racional a lo irracional, de la ilusión realista al ámbito autónomo de la imaginación creadora:

> Bucear entre dos aguas, desplegado, como ingrávido, sobre praderas ondantes y blancos desiertos, sobre formaciones de peces resplandecientes, agrandados por la visión deformante de las gafas, como planeando sobre aquellos fondos penetrados por raudales solares, planicies que uno tomaría por panzas de cetáceo, dorsales de escualo hechos peñascos, verdes crines encabritadas y remolinos de anémonas, planeando y cayendo en picado y ascendiendo, ascendiendo entre burbujas mercuriales hacia cielos concéntricos que traspasarás al alcanzarlos, y entonces flotar inmóvil a la deriva, de cara a los azules caudalosos, a los retazos de nubes que arrastran. Y volver a sumergirse, y bucear a lo largo de la costa, serpear ceñido a los vivos relieves de las rocas, rozando casi las adherencias urticantes creadas como a golpes de oleaje, rocas eruptivas y honduras violáceas, revuelos como de cabellera, rugosidades viscosas, mímesis y simbiosis y ambiguas coloraciones de medusa, hendiduras con pulpos palpitantes, blandamente recogidos

[16] *Georges Bataille,* El erotismo *(Barcelona: Tusquets Editores, 1979). Esta es la cita completa: «Dar la transgresión como fundamento de la filosofía es sustituir el lenguaje por una contemplación silenciosa.* Es la contemplación del ser en la cumbre del ser. *El lenguaje no desapareció en absoluto ¿Sería accesible la cumbre si el discurso no nos hubiera revelado sus accesos? Pero el lenguaje que los describió ha perdido su sentido en el* instante *decisivo, cuando la transgresión misma en su movimiento sustituye a la exposición discursiva de la transgresión; no obstante, un momento supremo viene a añadirse a esas apariciones sucesivas: en ese momento de muerte se revela la unidad del ser, en la intensidad de las experiencias en las que su verdad se separa de la vida y de sus objetos.» (p. 377).*

en los repechos de la piedra que se hunde escarpada, despeñaderos esquinados, acantilados de vértigo, atrás ya las valvas azules y las yemas amarillas y las espinas moradas y las estrellas malvas y las rojizas contracciones de la orilla, sobrevolando las calvas nalgas de arena, el contorno sinuoso de las clapas abiertas entre las algas, desnudez más y más dilatada de un panorama sembrado de esos equinodernos semejantes al grueso sexo de un dios mutilado... (pp. 195-196).

El barroquismo de *Los verdes de mayo hasta el mar* refuerza la analogía entre el estilo y la liberación sexual presente en la literatura española y latinoamericana contemporáneas. Como ha escrito Sarduy, la ruptura que el erotismo supone se puede comparar con la convulsión que el conceptismo o el culteranismo significó en la retórica convencional. [17]

La afiliación al barroco, y en concreto a Góngora, alcanza en Luis Goytisolo gran fuerza expresiva. Como en la literatura escatológica del siglo XVII, coexisten en sus novelas todos los niveles del lenguaje: la metáfora; el lenguaje de los *graffiti;* el coloquialismo soez; los dialectalismos; las parodias intertextuales; las culturales; la deformación y el *bricolage* de mitos; y el uso degradado de tropos y símiles como los de la nave de los locos, el descenso a los infiernos, las acumulaciones piramidales y laocónticas de cuerpos y órganos sexuales desplazados, que remiten al recuerdo de una tradición tanto literaria como pictórica. Además de la tradición barroca, la filiación surrealista de esta imaginería onírica y visionaria, sugerida por el título mismo de la novela, es tal vez la más distintiva. Aparecen imágenes sádicas; heridas abiertas; gigantismo; la desproporción y desplazamientos de órganos y miembros, que, separados del tronco, adquieren vida propia; la transubstanciación de los órganos sexuales (en pescados, palas de timón, mariscos, géyseres, cráteres en erupción); el animismo de la naturaleza; las imágenes coloidales y toda una imaginería alegórica de lo excremental. Estas técnicas expresivas ofrecen al escenario kinestésico apropiado en que se superponen mitos clásicos del Mediterráneo y visiones idílicas del regionalismo costumbrista de la Costa Brava catalana, con metamorfosis y mitologías inventadas. Se refuerza visualmente el paralelo entre el dinamismo incesante de la creación literaria y la orgía. Coincide el clímax erótico con la tensión lingüística y la liberación imaginativa.

IV

Si en las novelas de Goytisolo, el erotismo destaca la naturaleza irreconciliable y antagónica de toda relación amorosa, extremando la polarización de los sexos, en las novelas de Guelbenzu y Vaz de Soto lo erótico sirve para profundizar en los privilegiados e irrepetibles instantes de íntima comunicación con el otro. El logro de esta intimidad supone no tanto el conocimiento del ser amado como una autorrevelación del yo. En las novelas de Goytisolo y Vaz de Soto el erotismo trasciende lo anecdótico y aparece presentado en tres perspectivas distintas: una lírica, vivencial y subjetiva; otra discursiva; y otra metafórica. En los tres autores, la revelación desenfadada y no desprovista

[17] *Severo Sarduy, «El erotismo» en* Barroco *(Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974). La cita completa es: «Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y "natural" del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario.» (p. 100).*

de humor, de los imperativos del cuerpo, no es ya fruto de un ansia de transgresión sino más bien, como dice Vaz de Soto, una opción libre de «escalar las cumbres del placer y de la vida, en vez de bajar a los abismos del sufrimiento y de la muerte».

A diferencia de otras novelas precedentes o coetáneas, el erotismo en estos autores representa una fórmula literaria que va unida a la configuración formal e ideológica de la obra, trascendiendo así su valor puramente temático, su significación eticocrítica y su función clinicopsicológica, para convertirse en metáfora de la escritura y de la liberación en el texto de ciertas obsesiones compartidas por el autor y el lector.

Marta E. Altisent

La manía por la uniformidad

A primera vista podría parecer que la moda y sus diversos aspectos forman una temática totalmente extraña y apartada del análisis filosófico, pero esto se vuelve incierto al examinar cuidadosamente todas las implicaciones y connotaciones de los fenómenos relativos a la moda. La temática adquiere dignidad filosófica si se considera la situación cualitativamente nueva surgida de la implantación de corrientes de moda con ayuda de los medios de comunicación masivos de nuestra era tecnológica y justificada por argumentos ideológicos y políticos. Un análisis filosófico de la moda nos brindará un buen acceso a la comprensión de una de las grandes paradojas de nuestro tiempo: la propagación de la uniformidad y estupidez culturales paralelamente al progreso científico y tecnológico.

Sólo hoy en día, gracias a la universalidad de los medios de difusión y a la incrementación del turismo, puede hablarse de corrientes de moda con carácter mundial y origen supranacional. Hasta hace pocos decenios, las modas estaban circunscritas a determinadas áreas culturales, y si bien transponían fronteras, sólo influían en los hábitos de las clases sociales superiores. La moda, tanto en la esfera del vestido como en la del consumo y la vivienda, denotaba todavía particularidades nacionales, diferencias en el nivel de ingresos y caprichos individuales; estas peculiaridades tienden hoy en día a desaparecer o, por lo menos, a convertirse en sutilezas apenas discernibles.

Un ejemplo ya clásico de la uniformidad creciente y de la universalización de la moda se puede hallar en el uso de los pantalones *blue jeans*, y de los artefactos derivados de éstos. En selvas y desiertos, en los paraísos socialistas y en los infiernos capitalistas, los *blue jeans* son usados por individuos de los más diversos estratos sociales, ocupa-

ciones y edades, confiriendo, en la mayoría de los casos, un aire de progresividad y la sensación de naturalidad y actualidad. En los campos de la vivienda, el consumo en general y las diversiones se puede constatar igualmente el predominio de las pautas impuestas por la civilización industrial, correspondientes originalmente a los gustos e inclinaciones de la clase media baja del ámbito cultural occidental. Este predominio trajo consigo la decadencia y desalojo de la cultura aristocrática y la eliminación progresiva de las particularidades provinciales. Esto no implica, evidentemente, la abolición de las diferencias de clase o la nivelación de las oportunidades de acceso en los terrenos de la economía y la educación, pero conlleva un uniformamiento hacia abajo de los patrones culturales y de las tendencias de comportamiento y moda. La desaparición de los hoteles señoriales y de las villas residenciales, el decaimiento del mundo aristocrático en la esfera de la cultura y las diversiones y la standardización en casi todos los aspectos de la vida civil van de la mano con la implantación universal de los hoteles tipo Hilton y Sheraton, con la propagación de la misma clase de viviendas en bloques de cemento y vidrio, con la difusión de los mismos espectáculos de televisión para todos los públicos y con el uso de los mismos *blue jeans* por todos los grupos sociales. El lujo y el buen gusto han dejado de ser una cuestión de calidad y esencia para convertirse en fenómenos estrictamente cuantitativos: más vidrio en los frentes de los hoteles, más metros cuadrados en las viviendas, más viajes para ver lo mismo, más televisores para mejorar compenetramiento del mismo mal gusto, y más *blue jeans* de recambio.

La intensidad y la expansión del consumismo contemporáneo están ligadas paradójicamente, a la acción de fuerzas y tendencias que, a primera vista, parecerían ser las menos afines a la moda y a la tiranía del consumo: la política de los países del bloque socialista con respecto al consumo masivo, los movimientos contestatarios juveniles y las corrientes intelectuales progresistas.

En las esferas de la distribución y el consumo, los regímenes socialistas imperantes, especialmente aquellos bajo la influencia de la Unión Soviética, no ha podido o querido desarrollar pautas originales o novedosas, y ni siquiera ha sabido establecer modelos que correspondan a los principios humanistas del marxismo original. No se insistirá aquí sobre fenómenos relativamente conocidos e investigados como ser las proverbiales dificultades de aprovisionamiento con bienes de consumo y prestaciones de servicios en los regímenes socialistas o la estricta manutención del principio de rendimiento o de méritos político-partidistas para regular la distribución de productos todavía escasos. Para el análisis sobre el imperio de la moda es más significativo dirigir la mirada hacia la calidad y figura de los bienes de consumo salidos de la industria socialista y hacia las actitudes generalizadas con respecto a las pautas de comportamiento en este campo. La conformación de los productos dedicados al consumo está en íntima conexión con las concepciones intelectuales que la respectiva élite del poder tiene sobre estos tópicos. La clase dirigente en el bloque socialista no proviene de las capas proletarias ni de la alta burguesía, sino más bien de las clases medias; ella ha sido formada dentro de las normas estéticas y pautas de comportamiento de la así llamada pequeña burguesía. Y lamentablemente, esta clase social se ha distinguido en el curso de la historia por tener un pésimo gusto en cuestiones de cultura, arte y moda, por no haber desarrollado nin-

guna creación original y por haber adoptado, mutilándolas, creaciones culturales de otros estratos sociales, haciendo pasar esta actitud por «la» norma estética indubitable. No existiendo en este sentido creaciones originales de las capas proletarias y habiendo ahogado los resabios del buen gusto de la alta burguesía, los partidos dirigentes del bloque socialista han logrado —con un éxito escalofriante— imponer su mediocridad estética a una buena parte de la humanidad. (Partiendo de esta base se puede comprender la inclinación obsesiva de buena parte de la juventud en países socialistas por bienes de consumo y modas provenientes del Occidente: es un rechazo de la mediocridad generalizada bajo aquellos regímenes, pero sin discernimiento ni espíritu crítico, por lo cual esta afición se reduce mayormente a cambiar un mal gusto por otro.)

Las pautas de comportamiento aprobadas y recomendadas a los movimientos de moda y cultura denotan aspectos claramente autoritarios y restrictivos, derivados de las concepciones generales sobre comportamiento social imperantes en los regímenes socialistas. La idea de que el partido es la encarnación de la razón y la verdad produce en la praxis cotidiana el predominio ilimitado e incontrolable de las directivas emanadas de arriba; el proponer o tratar de introducir nuevas tendencias, concepciones divergentes y modelos culturales diferentes choca con los moldes establecidos por aquella instancia infalible e inapelable y tiende a ser calificado de decadente, burgués, contrarrevolucionario, antiproletario, etc. Originalidad no es, evidentemente, un valor positivo en la axiología oficial del bloque socialista; lo positivo es más bien la fidelidad a los modelos ya establecidos, a las directivas en uso, a la moda reinante en el momento dado. La poca posibilidad de cuestionar las tendencias de moda imperantes y, menos aún, los modelos culturales válidos, está estrechamente relacionada con el culto de un colectivismo extremado y con el vituperio de momentos individualistas. El valor intrínseco de los individuos, de la creación intelectual y artística y del espíritu crítico es considerado como algo eminentemente negativo y contrapuesto a los valores positivos: la identificación pasiva con las masas, grupos o partidos, la obediencia «consciente» a las directivas de arriba, el mimetizarse con las tendencias en boga (base del oportunismo muy expandido en aquellos regímenes) y el énfasis en la conducta gregaria y amorfa. Una tendencia dada en las esferas de la moda y la cultura se convierte entonces en una línea férrea a seguir, en una obligación moral y en un caso de disciplina político-ideológica.

Esta conjunción de mediocridad pequeño-burguesa convertida en norma estética y de colectivismo a ultranza produce la base misma desde la cual se pueden fomentar e imponer modas específicas con carácter universalista, inapelable y obligatorio. El vituperio del individualismo, la apoteosis del espíritu gregario y las diferentes formas de coerción para implementar las directivas oficialistas hacen que en estos sistemas la gente tienda a seguir más servilmente las corrientes de moda y que la dictadura de la moda adopte tintes más absolutistas. Los regímenes socialistas del Tercer Mundo no han escapado, en líneas generales, a tal desarrollo; también ellos han impuesto sus modas, sus modelos culturales y sus normas de comportamiento tan rígidos, obligatorios y universalistas como los sistemas socialistas más antiguos. Como aquellos regímenes son relativamente nuevos y se han originado de una larga lucha contra las potencias capitalistas, sus modas y sus aspiraciones culturales están todavía impregnadas de cierto sa-

bor heroico, épico y espontáneo, lo que hace aparecer su rigidez y su esquematismo más soportables —como en los comienzos de la Revolución de Octubre.

Otro de los grandes aportes al uniformamiento cultural y al establecimiento de una verdadera dictadura de la moda ha sido el producido por los movimientos contestatarios juveniles y por los grupos de intelectuales disidentes en los países fuera del bloque socialista. Este aporte es tanto más importante y decisivo cuanto ha sido generado en nombre del no-conformismo, de la recuperación de la naturalidad y espontaneidad y de una ideología con pretensiones progresistas. Esta discrepancia entre los postulados de aquellos movimientos y sus resultados nada razonables no es, sin embargo, comprensible sin esfuerzos analíticos y, por lo tanto, no ha sido apreciada siempre en toda su amplitud y relevancia.

A las acciones y normas de estos grupos se debe, por ejemplo, que la juventud actual tienda a andar uniformada con los mismos requisitos, vestimenta, anillos y cabellos desde el cabo de Hornos hasta la tundra y desde las islas Galápagos hasta los profanados templos de Nepal. En nombre de la espontaneidad y la naturalidad adquieren todos los mismos gustos, escuchan la misma música, comparten los mismos prejuicios contra la «burguesía», el «sistema», los «momios», el «imperialismo» y el «lucro privado». Han impuesto exitosamente la tiranía de una informalidad no menos formal, ritualizada y excluyente que las generaciones anteriores, han logrado borrar los últimos rasgos de individualismo, particularismo y originalidad en el comportamiento juvenil, han elevado la mediocridad, la pereza y la absoluta falta de valores morales —si exceptuamos el cinismo— al rango de virtudes rectoras y han hecho creer a sí mismos y al mundo que representan la generación más libre, espontánea, crítica, politizada, sensible y encomiable en la historia de los tiempos modernos.

El movimiento juvenil contestatario y los grupos intelectuales disidentes con amplio séquito entre gente joven adquirieron su actual conformación y fuerza junto con los movimientos estudiantiles de protesta, durante la década 1960-1970; los conocidos acontecimientos en los Estados Unidos, Francia, Alemania Occidental y en algunos países de América Latina fueron tanto el motivo como la justificación de esos movimientos. Siendo éste un fenómeno de relativa gravitación, especialmente en el campo académico, y de un notable radio de alcance, ha sido también meta de algunos análisis teóricos y de estudios empíricos. Especialmente estos últimos dan una base más o menos sólida para evaluar la esencia y las consecuencias a largo plazo del predominio de ciertas modas y patrones culturales en las generaciones juveniles.

Estudios empíricos realizados en Alemania y Francia dejan entrever, por ejemplo, la superficialidad y precariedad de las razones aducidas por grupos representativos juveniles para justificar su adhesión incondicional a la moda imperante: la gran mayoría de los entrevistados dijo que su adopción individual de la tendencia imperante se debía a que la mayoría de los jóvenes de su grupo, generación o plantel educativo lo había hecho así y que no sería conveniente ir contra la corriente mayoritaria. Sobre el significado de la moda imperante, la mayoría se refirió igualmente a su presumible alto valor intrínseco y supremacía sobre las tendencias burguesas a causa de su difusión entre gente joven. Esta supremacía se derivaría según los encuestados de los caracteres originales, espontáneos y naturales de la moda juvenil; preguntados por lo específico

de la originalidad y naturalidad tanto de la moda como de las pautas de comportamiento, los encuestados —con muy pocas excepciones— no pudieron concretar en qué consistía realmente la originalidad de la moda y, por lo tanto, su superioridad con respecto a las tendencias «burguesas». Las pocas respuestas explícitas a esta cuestión son también muy significativas: los nuevos patrones de moda y comportamiento son mejores que otros únicamente porque las tradicionales normas burguesas están «podridas» o porque su adopción por parte de grandes masas juveniles garantiza su carácter diferente, emancipatorio y más cercano de la naturaleza y más libre, aparentemente, de la alienación.

En esta actitud se pueden constatar los dos aspectos fundamentales de toda inclinación acrítica a la moda imperante: el deseo de ser exactamente como los demás, de mimetizarse con las masas, de manifestar a la colectividad su apego al espíritu gregario, por una parte; y de racionalizar esta tendencia a lo amorfo y adocenado mediante ideologías de originalidad y espontaneidad, por otra. Los jóvenes contestatarios han declarado hoy en día guerra a las sillas, las servilletas, los tenedores, los cabellos cortos, los libros empastados y los valores éticos tradicionales, y no se dan cuenta que los cabellos largos tienden exclusivamente a ocultar su falta de cultura, el vituperio de las sillas promueve solamente la industria de las esteras, no menos capitalista y alienante, y la nueva sensibilidad musical ha mejorado sensiblemente la situación financiera de los fabricantes de discos. «La cultura de la estera», como se ha llamado en Europa Occidental la forma como la generación contestataria decora sus viviendas y manifiesta su forma de vida diaria, no denota ni nuevas formas de interacción social ni garantiza la libre expresión de vivencias espontáneas ni promueve un mayor grado de originalidad creativa; la tal cultura es, sencillamente, la forma actual, contingente y pasajera en la cual la moda se manifiesta, igualmente ligada al consumismo, a los intereses comerciales y a los efectos de alienación colectiva.

Otro aspecto de la citada encuesta contribuye a reforzar esta interpretación: la mayoría de los jóvenes contestatarios tiende a mostrar una actitud de intolerancia, rechazo y enemistad frente a los no-integrados, a los que se visten de otra manera, a los que osan pensar diferentemente y a los que pertenecen a otros estamentos y grupos, lo que recuerda inequívocamente las normas y valores de generaciones y grupos menos «liberados» y más propensos a tendencias autoritarias. En las ya proverbiales investigaciones sobre la «personalidad autoritaria» en los países de Occidente, se había establecido que la ciega identificación con el propio grupo (al que se le atribuyen, por otra parte, sólo cualidades positivas) y el rechazo indiferenciado de los grupos ajenos (donde se concentran, presumiblemente, los factores negativos) constituyen el fundamento de la personalidad fascistoide, totalitarista, falta de discernimiento propio y propensa a ser manejada desde afuera. La tendencia de los jóvenes contestatarios de dividir en forma maniqueísta a sus semejantes (los que están «in» y los que están «out») y a no tomarse la molestia de considerar individualmente cada caso, así como de guiarse generalmente por exterioridades tales como vestimenta, jerga de moda y *slogans* ideológicos, puede lamentablemente, contribuir a conformar una nueva personalidad autoritaria en las generaciones jóvenes —con un tenue barniz de progresismo y espontaneidad.

En realidad, los estudios sobre los movimientos contestatarios y, en parte, sobre las normas y pautas de los intelectuales disidentes llevan a la conclusión de que éstos son, ante todo, una reedición, moderna, juvenil y *chic* del hombre-masa, detectado ya hace mucho tiempo por la sociología crítica y popularizado por autores como José Ortega y Gasset. El hombre-masa se adapta a las tendencias de su tiempo con extraordinaria facilidad, toma la facticidad del momento como la cosa más natural del mundo, se extraña de que haya otros que piensen y actúen en modo diverso y está dispuesto a jugar los roles que le depara la sociedad sin grandes conflictos de conciencia ni distanciamiento crítico. El hombre-masa carece de sentido histórico y crítico: las conquistas de la civilización le parecen meros aspectos de la naturaleza, eternos y fáciles; corrientes de moda e ideología las acepta también como naturales, sin cuestionar sus fundamentos; no hace ningún esfuerzo individual y crítico por analizar las tendencias que lo envuelven. Apenas salidos de la tutela paterna, los jóvenes contestatarios se pliegan a las corrientes más excéntricas de moda y política, sin tener serios conflictos con su pasado, y transcurrida la época de formación académica o profesional, cuelven al «sistema» y se integran al mismo, igualmente sin grandes problemas. Hoy son chicos normales, mañana terroristas, luego buenos burócratas del gobierno —siempre con la corriente, nunca con el análisis crítico—. Esta increíble facilidad de adoptar roles divergentes no es signo de una gran virtuosidad y amplitud mental, sino de algo mucho más sencillo: de la falta total de individualidad, de la extrema maleabilidad de sus conciencias, de la escasez generalizada de valores éticos.

Los estudios concordaban en un punto sintomático: los encuestados estaban francamente sorprendidos si se les preguntaba por la fundamentación de sus inclinaciones políticas y módicas y más aún si se les sugería alternativas. Ellos consideraban sus actitudes momentáneas como las únicas racionales y como la cosa más normal del mundo. Es decir, que en realidad habían logrado internalizar eficazmente las consignas del momento hasta el punto que escapaban a un cuestionamiento analítico. sus patrones de consumo eran igualmente ilógicos, pero dirigidos naturalmente a lo que estaba «in» en ese preciso momento en círculos «progresistas». A la mayoría de los jóvenes contestatarios les es, por lo tanto, muy ajeno el pensamiento estrictamente histórico de Marx, del cual tanto se reclaman: ellos rechazan el acondicionamiento histórico y, por ende, relativo de todos los fenómenos sociales, que es propio del marxismo original. Esta mezcla de consumismo intenso, encubierto por medio de un tenue barniz progresista, con un pretendido programa socialista, destilado de un marxismo de cuarta mano, fue acertadamente calificado por el cineasta francés Jean-Luc Godard, cuando llamó a estos jóvenes «los hijos de Marx y Coca-Cola». Igualmente ilustrativo es el apodo de «rabanitos», dirigido a las niñas de los movimientos disidentes: el elemento blanco —conservador— forma el núcleo y la mayor parte del fenómeno, mientras el elemento rojo —revolucionario— es sólo la corteza, tan delgada como intensa en la coloración...

Es evidente que el movimiento contestatario ha producido también algunos efectos positivos, quebrando algunas rigideces impuestas por la moda llamada tradicional, ensanchando algo unas pocas pautas de consumo y liberalizando modestamente las normas de comportamiento en la esfera del erotismo. Sin embargo, sus efectos negativos sobrepasan en mucho estos pequeños logros y tienden a fortalecer poderosamente el

consumismo, el conformismo, el espíritu gregario y el mal gusto en la moda. Empero, el daño más grande producido por la tiranía de la moda propagada por los movimientos contestatarios se halla en su carácter absolutista, en su legitimación por medio de argumentos ideológicos y políticos y en hacer pasar algo relativo y contingente como un desarrollo positivo, definitivo y digno de imitarse. Antes, los sustentadores de cada moda conocían su carácter relativo y lúdico, mientras que los jóvenes disidentes han elevado su vulgaridad a norma y medida de progresividad, impidiendo cuestionamientos críticos y representando así un gran retroceso en la historia contemporánea.

Hugo F. Mansilla

La «supernovela» de Fernando Quiñones*

«En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es; que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino.» Esta cita de Jorge Luis Borges encabeza *Nos han dejado solos*, uno de los libros de relatos de Fernando Quiñones, y no casualmente, dado que el elemento más consistente en los relatos y novelas del escritor gaditano, es el que un habla característica define a cada personaje y lo va creando, junto con el espacio novelesco donde éste se mueve. Y por habla entendemos la forma de expresión idiosincrática de un individuo dentro de un complejo verbal mayor. Ese complejo verbal puede a su vez constituir un núcleo dentro de otro grupo mayor, y así sucesivamente.

En *Las mil noches de Hortensia Romero*, por ejemplo, la protagonista se expresa en el andaluz de barrio usado sobre todo en las provincias de Cádiz, Sevilla y Málaga, en los últimos cuarenta o cincuenta años. Los giros expresivos de *La canción del pirata*, la segunda novela del autor que estudiamos, pueden entenderse como un intento de rescate del habla de la época en que la novela transcurre (siglo XVII), [1] en las provincias de Cádiz y Sevilla. En estas dos novelas y en multitud de relatos cortos escritos por Quiñones, apreciamos un conocimiento profundo y un deleite con las palabras

* *Novelas de Fernando Quiñones:* Las mil noches de Hortensia Romero, *Editorial Planeta, Barcelona, 1979.* La canción del pirata, *Editorial Planeta, Barcelona, 1983.* El amor de Soledad Acosta, *Editorial Aguaclara, Alicante, 1989. Relatos:* Nos han dejado solos (Libro de los andaluces), Editorial Planeta, Barcelona, 1980.

[1] *Según el mismo Quiñones «la combinación lingüística de* La canción... *consiste en una evocación del estilo literario barroco del siglo XVII "arrebujan" con el habla popular andaluza de hoy y/o de siempre».*

populares andaluzas, que a su vez comunican la chispa, gracia y forma de ser de toda una región.

No es así en la última novela de Quiñones, *El amor de Soledad Acosta*, donde el andaluz es sustituido por el español de Extremadura y, más específicamente, el español de la gente joven de 1984. Las expresiones de los jóvenes de los ochenta denotan una nueva actitud frente a la vida, otra forma de relacionarse y estar en el mundo, y es esto precisamente lo que se explora en el reciente libro.

No faltarán los que, al leer *El amor de Soledad Acosta*, queden decepcionados con este nuevo desplante de virtuosismo verbal demostrado por su autor, pues ellos quisieran seguir leyendo relatos andaluces. Encasillar a un artista es definirlo y terminarlo. Recordemos que García Lorca sufrió críticas similares al escribir su entonces ininteligible *Poeta en Nueva York*, cuando numerosos aficionados lectores gustaban y pedían más *Romancero gitano*. Pero la obra de Fernando Quiñones se abre en esta última novela a nuevas posibilidades y su labor sigue siendo de incomparable valor, al recoger y recobrar para la posteridad el pensar y el sentir (pues estos se transmiten por la expresión) de distintos lugares, épocas y de grupos de personas diversos.

Aunque muy dispares en su forma, en su habla, en las épocas en que se desarrollan, en sus personajes, etc., las novelas quiñonescas pueden y deben estudiarse como un supertexto donde los personajes comparten muchas afinidades. Intentaremos aquí estudiar similitudes y diferencias importantes entre sus tres novelas para acercarnos a ellas y para apreciar la obra novelesca del escritor gaditano en su conjunto, su «supernovela».

Novelas monologadas

Las dos primeras novelas de Quiñones entran dentro del grupo de novelas que Ricardo Gullón y otros críticos llaman dialogadas, aunque las aquí tratadas podrían mejor considerarse monologadas, pues el protagonista en cada una de ellas dialoga con un interlocutor al que no se oye. Hortensia Romero y Juan Cantueso, los protagonistas de *Las mil noches de Hortensia Romero* y *La canción del pirata* respectivamente, cuentan sus vidas: Hortensia a una socióloga que quiere llevar a cabo un estudio sobre las prostitutas, y Juan Cantueso a un bachiller que va a escribir un libro sobre la vida de éste. El texto novelesco en ambos casos se va creando a medida que sus protagonistas hablan. El recuento de la vida está hecho por dos adultos que reflexionan y añaden, a los hechos pasados, la visión madura y serena adquirida con los años y la experiencia.

Con la excepción de algunas historias intercaladas (que están contadas por sus propios protagonistas en discurso directo), los únicos narradores son los protagonistas mismos, que hablan en primera persona y que van creando para el lector los espacios vitales donde ellos se desenvuelven y desde donde se van dando a conocer. Los personajes dialogan (en el caso de Hortensia, el texto es supuestamente la transcripción de cintas magnetofónicas) con un oyente que en última instancia es cada lector. De esta forma, la distancia entre ellos y el lector es mínima, y el conocimiento y juicio emitido por el lector sobre los personajes estará basado en su propia valoración de lo que éstos cuentan.

Muy distinta es la última novela de Quiñones. Existe el monólogo, pero aquí es interior. La conciencia de Soledad, es el narrador (o la narradora) que habla al otro yo, el «ego» de Soledad manifestado en trozos de corriente de conciencia (o subconsciencia, como, según Gullón, debería llamársele). Junto a estos monólogos se halla la realidad de afuera, marcada por los cambios de espacio de la acción novelesca y por conversaciones entre los amigos de Soledad, los padres de ésta y otros personajes, mayores y jóvenes.

Mientras en *Las mil noches* y *La canción*, la realidad es una y va creándose con las palabras de los protagonistas, en *El amor de Soledad Acosta* hay dos: la realidad vivida interiormente por ella, y la que comparte con los demás. La conciencia de Soledad sirve de intermediario entre estos dos mundos. El narrador/conciencia habla, pero no hacia afuera, comunicando lo que siente a otros, sino hacia adentro, hacia el subconsciente de la protagonista. El tú narrativo, recurso tan artificioso y difícil de utilizar, es a lo largo de esta novela empleado con genial destreza para permitir este diálogo complicado, aunque fácil para el lector. El narrador/conciencia es el «superego» freudiano que actúa aquí como una especie de lo que Wayne Booth llama «ente correctivo», comunicando y poniendo en claro los excesos de Soledad a ésta. Veamos como ejemplo un pasaje:

«Mirándolo despacio», le dice el narrador/conciencia, «el Diego de los cojones lleva perturbándote ya unos cuandos días: ni idea de cómo empezó a trabajarte, tan por las buenas, la fijación de pensar en él. Esa fijación que ayer te llegó a acorralar». (p. 17).

Los monólogos de Hortensia y Cantueso manifiestan formalmente el aislamiento que éstos sienten dentro de la sociedad en que viven. Estos seres son dos marginados sociales; pero su penosa situación es más producto de los tiempos que les tocó vivir que de cualquier falta personal. Lo que los caracteriza y señala en su momento es esa personalidad vital y optimista que se afana, a pesar de las dificultades, en encontrar si no la felicidad, por lo menos el contento con la vida. Dice Juan Cantueso: «A mí, bachiller, me ha pasado en ocasiones, y en los momentos más perros, fijarme en cualquier niñería, entretenerme con ella y como salirme un poco del agobio con esa tontuna.» (p. 132); y Hortensia: «Hay que acordarse de lo bonito, ¿no?... y cuando llega lo feo, más: lo bonito.» (p. 289). Sus monólogos, dirigidos a sendas personas respetadas en la sociedad del siglo XVII y en la del XX, son muestra de su soledad y un intento de acercarse y ser aceptados y comprendidos.

En *El amor de Soledad Acosta* el problema es distinto, pues Soledad no es una marginada social, sino una adolescente, una «niña bien», que vive una obsesión: la de experimentar en su plenitud el amor en el acto sexual. El aislamiento que se produce entre ella y los que la rodean es voluntario. Soledad quiere conocer y conocerse; por eso se encierra en sí misma. Como en *Abel Sánchez*, presenciamos aquí las luchas internas de una pasión. Joaquín Monegro, el personaje unamuniano, se ensimisma en su pasión para lograr entenderla y el lector asiste a ese proceso de conocimiento personal que se le impone desde cerca por medio de metáforas alusivas. En *El amor de Soledad Acosta* es el monólogo interior del narrador/conciencia, junto con la corriente de conciencia, lo que permite al lector observar la transformación que se produce en la chica. No se trata aquí de conocer toda la vida de un personaje, como en las otras novelas

de Quiñones, sino más bien de detenerse y observar un hecho: un día —o, más bien, unas horas— en la vida de una muchacha que va a perder la virginidad. El que ocurra o no, es decir, el que la consumación de su amor sea real o soñada, no invalida esta experiencia que para ella es real.

En las tres novelas, el enfoque en un determinado personaje da lugar a una exposición de la sociedad. Hortensia, por ejemplo, nos habla del Friti, del Herminio, del Maera y los viajes y experiencias de éste por tierras de Indias, y de una multitud de tipos de las más distintas economías y culturas, que representan metonímicamente a la sociedad entera. En esta novela y en *La canción del pirata* son los protagonistas los que, al relacionarse con otros, nos presentan a esos otros y los sucesos que ocurren a su alrededor. En *El amor de Soledad Acosta* se llega a conocer a todo un sector social: la clase media acomodada; pero esto no ocurre a través de historias que cuenta la protagonista, pues ella no cuenta ninguna. El ensimismamiento de Soledad (la corriente de conciencia y la narración en segunda persona) es interrumpido por las conversaciones de sus amigos, su familia y otras personas. Si la sociedad de Cantueso y Romero es presentada a través del filtro de sus protagonistas, en esta nueva novela el lector se enfrenta con una gama de personajes que hablan y dialogan entre sí. Frente a los solos de voces de las novelas anteriores, tenemos aquí un coro. El término bakhtiniano de «polifonía» puede ser aplicado a esta novela de Quiñones, pues en *El amor de Soledad Acosta* multitud de voces convergen para ser estimadas por lo que ellas mismas directamente muestran de sí. De esta forma se exige al lector valorar no sólo a la protagonista, sino a todos los que con ella van a la piscina y a las fiestas del pueblo en ese día memorable, como también a otros que van surgiendo en el curso de la narración.

La historia

La literatura es sinónimo de revolución, de cambio, en la obra de Valle-Inclán. Las distorsiones, exageraciones y la creación de nuevas palabras y giros expresivos, sacados de los ya existentes, empleados por Valle, son una forma de burla y desdén hacia lo establecido, al mismo tiempo que apuntan a una nueva concepción de la realidad y a otra forma de vida.

En Quiñones por el contrario, literatura es sinónimo de comprensión y tolerancia. El lector de las novelas de este autor se deleitará, no saboreando expresiones y palabras nuevas, como en la obra valleinclanesca, sino viendo fiel y primorosamente transcrita un habla, tal y como es usada en un cierto lugar y por un determinado grupo social. La obra de Quiñones rinde así homenaje y preserva para la posteridad la riqueza y gracia del habla popular, tan exquisita y tan poco valorada y estudiada.

Respeto y admiración por todo lo bueno que hay en la vida, y tolerancia por lo no tan bueno, es, en términos generales, lo que se trasluce en las novelas y relatos quiñonescos, comenzando por ese afán de dejar constancia del lenguaje, y siguiendo por una valoración de la cultura y de las tradiciones que las palabras transmiten. La sociedad actual para Quiñones es producto de toda una vida anterior, y el entendimiento de esa vida nos permitirá un mejor conocimiento de la situación presente y de nosotros mismos. La Historia ocupa, por lo tanto, un lugar sobresaliente en la obra de este escritor.

La canción del pirata es, entre otras cosas, un ejercicio de asimilación de un pasado histórico importantísimo para la nación española y para la región andaluza: España ya mucho después del descubrimiento de América y la venida a menos de la hegemonía española en el mundo. El protagonista, Juan Cantueso, irá mostrando, junto a su experiencia personal, la sociedad de aquel siglo XVII. Pero hay más. Al comienzo de cada capítulo y separado de la novela, un párrafo supuestamente histórico de un estudioso del siglo XIX expone los sucesos recogidos para la posteridad, ofreciendo una versión vaga muy concisa y peculiar del libro, de su escritor y de los hechos que luego se irán narrando en detalle. Escrita en tercera persona, la versión «histórica» es concordante con lo contado en la narración en primera persona, pero sólo en términos muy generales y no exentos de errores. La existencia de un pícaro llamado el Rubio Juan y del bachiller Irala, coincide en parte con los que se lee en la narración novelesca. No obstante, los juicios valorativos que sobre estos personajes emiten los «historiadores» no coinciden con los del lector del libro. «Pícaro, licencioso y bribón» lo llaman aquellos, mientras el lector más bien lo piensa víctima de unas condiciones precarias. Las versiones distintas de un mismo suceso señalan las dificultades de la Historia; pues, escrita por personas, no dejará de ser subjetiva, a pesar de estar disfrazada con un lenguaje pseudocientífico.

Al lector se pide en esta novela, como en los cuentos de Borges, un cierto esfuerzo activo. Aquí debe convertirse en historiador y formar su propio juicio frente a datos no muy concordantes.

A su vez, en *El amor de Soledad Acosta,* frases históricas en mayúsculas aparecen regularmente en el texto y se incorporan a la narración formando un todo con ella. Estos datos históricos se refieren a la vida de Diego García de Paredes, el «Sansón» de Luneros, del que la protagonista se ha enamorado. El héroe preside, con estas frases sobresalientes, la novela, como lo hace en la mente de la muchacha y en la conciencia popular.

El presente quiñonesco se nutre del pasado y lo contiene. Cuando, por ejemplo, Hortensia Romero camina en nuestro siglo por La Caleta, la popular playa gaditana, todavía frescas allí están las huellas de otro bañista del XVII: Juan Cantueso, que en condiciones muy distintas paseó por ella. Lo ocurrido, no obstante, puede no ser sólo parte pasiva del transcurrir. Como en *Pedro Páramo,* la novela de Juan Rulfo, el pasado en las novelas de Quiñones vive en las personas y en las cosas influyéndolas. El ejemplo más dramático es el de Soledad Acosta, amante nada menos que de Diego García de Paredes, que se encuentra enterrado en la iglesia de Santa María desde hace más de cuatro siglos.

Relación vida/ciencia/literatura

Las estructuras de *Las mil noches de Hortensia Romero* y de *La canción del pirata* se asemejan en que los protagonistas de ambas cuentan su vida a otra persona interesada en escucharla para sus propios fines: científicos los de la socióloga oyente de Hortensia, y literarios los del bachiller visitante de Juan Cantueso.

En *Las mil noches de Hortensia Romero,* la relación ciencia/vida sirve principalmente de armazón estructural y excusa para oír a la protagonista, pues lo que motiva a Hortensia a contarnos su vida es el interés y las preguntas (que no oímos) de la estudiante

de sociología que la visita. Mucho más interesante es la relación vida/literatura presentada en *La canción del pirata,* ya que no sólo enmarca la historia de Juan Cantueso, sino que aparece a lo largo de la novela como una historia secundaria interesante en sí misma. Juan Cantueso y el bachiller tienen una relación de dependencia casi simbiótica. Es decir, el bachiller necesita conocer la vida de Juan Cantueso para escribir su novela, y Cantueso necesita contar su vida al bachiller porque del libro que este último escriba puede depender la vida de Juan Cantueso: el que lo dejen en libertad y no lo maten. Cantueso está al tanto de esta dependencia y amonesta a veces al bachiller, amenazándolo con calumniarlo si el libro no está escrito para favorecerle. «Si tú vienes de Judas y me estás engañando», dice Juan, *«ni ibas a sacar gran cosa en limpio no siendo como no eres de la Inquisición o la Justicia; ni, si lo eres, iba a faltarme tiempo, para pagarte el favor, de contar y de inventarme sobre tu persona y pensamientos lo que más dañoso y con más color de verdad se me ocurra...»* (p. 111). No obstante Juan Cantueso reconoce las habilidades artísticas de su amigo. «Sé», le dice a éste, «que los tuyos no son los papeleos de la Justicia sino otros...» (p.111). Su admiración le hará identificarse con él y desear emularlo: «Cuando me lees algo de esto que me llevas escrito», dice al bachiller, *«porque te lo pido o te viene en gana, aun con tan rebién puesto como está, no veo imposible el haber sido gente como tú, si tu crianza me hubieran dado. Inteligencia no me falta, lo sé yo»*. (p. 63).

Ni la socióloga de *Las mil noches,* ni el bachiller de *La canción,* editan lo que escuchan, sino que reproducen fielmente todo, incluso los comentarios que los protagonistas hacen sobre sus oyentes. Algo parecido a lo que ocurre más dramáticamente en el cuento *Axolotl* de Cortázar, donde el que escribe no es el hombre visitante del acuario, sino el yo que se encuentra al otro lado del cristal transformado en pez. Con este procedimiento de duplicación interior se logra contraponer la ciencia y la literatura a la vida misma que queda realzada en ambas novelas, al ser ella la que toma precedente (por ser puesta en el papel tal como se cuenta), frente al supuesto estudio sociológico que la oyente realizará con la información obtenida del relato de Hortensia; o la novela que el bachiller va a escribir posteriormente con el material ofrecido por Cantueso, sobre su vida, en la novela que leemos.

En *El amor de Soledad Acosta* la relación vida/literatura es casi imperceptible. La literatura, cuando se menciona, es ridiculizada como una pesantez frente a lo emocionante del vivir mismo. Así por ejemplo cuanto Toña, la amiga de Soledad, dice a ésta que le gustaría que le «echara un ojo a tres o cuatro poemillas», Soledad replica que no ha ido a verlos todavía porque no ha tenido tiempo (verdaderamente, es que se había olvidado). «Aunque si llego a acordarme», dice más adelante, «tampoco hubiera ido, pobre Toña, no estoy con ganas de versitos». (p. 24).

La relación dialéctica entre vida y literatura, que tanto ha preocupado a los escritores desde Cervantes (recordemos los temas de *Madame Bovary, La desheredada, La Regenta,*, etc.), es presentada de nuevo en las novelas de Fernando Quiñones, especialmente en *La canción,* pero sin conflicto. Juan Cantueso respeta lo que escribe el bachiller y lo admira por ello, pero la vida de Juan no ha sido influida por lecturas de piratería o de otra índole. Hortensia Romero y Juan Cantueso, aunque muy inteligentes, son dos analfabetos, y Soledad Acosta una estudiante que está más interesada en vivir que en leer.

El papel de la ciencia y la literatura en Quiñones sirve más bien para subrayar la vida ex contrario. La literatura y la ciencia definen y por eso mismo inmovilizan la vida, aplastándola en esencias y fórmulas. La vida es dinámica e irrepetible. La literatura y la ciencia buscan lo universal; la vida puede ser sólo individual. El habla personal es quizás el signo por excelencia de esa vitalidad que caracteriza a los personajes quiñonescos, y es también el rito con el que cada personaje celebra su ser comunicándose con los demás. De ahí la insistencia de Quiñones en el medio de la palabra oral como significante de un personaje y la conciencia de que ningún libro puede frenar, enmarcándolo, este mundo múltiple y constantemente *infieri.*

Lo sexual

El elemento que mantiene el interés lectorial en las novelas de Fernando Quiñones es la sexualidad. En *Las mil noches de Hortensia Romero,* por ejemplo, las experiencias sexuales mueven la trama y permiten conocer a la protagonista y a toda una gama de tipos de la sociedad que son clientes o conocidos de ella. Sin embargo, no es ésta una novela puramente erótica que trata de la puta y sus experiencias; si así lo fuera, no pasaría de ser otra novela pornográfica. Como Dostoyevski, que en *Crimen y castigo* explota ese tema para escribir no una novela detectivesca sino metafísica, donde lo esencial es el ser, Quiñones aprovecha el interés y la importancia de lo sexual para hablar de la condición humana. La novela que mencionamos irá indagando en cuestiones fundamentales, como: ¿existe en la vida algo más allá de este deleite carnal?; ¿qué es el amor?; ¿cómo se relaciona el matrimonio con lo sexual y lo amoroso?; ¿es la puta Hortensia feliz con esa vida?; ¿son los otros, los respetados por la sociedad, más felices que ella?, y en última instancia: ¿en qué consiste la felicidad? y ¿qué es esto del vivir? Por tratar de asuntos universales, ésta y las otras novelas de Quiñones son microcosmos de un mundo mucho mayor que trasciende barreras temporales y espaciales.

El goce sexual no se subraya en *La canción del pirata* como en *Las mil noches,* aunque el elemento motor de la trama es la búsqueda del amor. Anica, la muchacha con la que Cantueso tuvo en su juventud una corta e intensa relación erótica, se convierte en *Leit-motiv* de la novela. Las aventuras de Juan Cantueso cobran mayor interés por tener un significado en la vida erótico/sentimental de éste, pues Anica es para Cantueso el ideal por el que lucha y vive. Pero Anica, como Dulcinea, sólo existe en la mente del caballero andante. Cuando casi al final de la novela Anica y Juan se encuentran y casan, no se entienden y no son felices.

En *El amor de Soledad Acosta,* la bella muchacha está obsesionada con el goce sexual que sabe existe, pero que todavía no ha probado. El deseo por hacer realidad este placer la mantiene esperanzada. La llave de Santa María, símbolo recurrente del deseo a lo largo del texto, es simultáneamente sinécdoque del órgano sexual masculino (quién no recuerda la metáfora italiana «chiavare», literalmente meter la llave, y el símbolo de la llave en Freud). La llave que penetra en la cerradura, es el instrumento imprescindible para abrir esa puerta al mundo desconocido del deleite sexual que fascina a Soledad. Aún no pretendiéndolo a ratos, la muchacha la lleva consigo todo el día (y toda la novela) para mostrar que esto va a ocurrir pronto y por un acto de su propia voluntad.

Además de mantener la atención del lector, la sexualidad en las novelas quiñonescas es imagen metonímica de lo instintivo y lo vital. Frente a la mistificación del hombre llevada a cabo por la sociedad y la literatura, estos personajes que aquí estudiamos viven como su instinto les dicta, aun si esto les acarrea problemas. En *Las mil noches de Hortensia Romero,* La Legionaria, como se llama a Hortensia, es puta porque, gustándole demasiado los hombres y no queriendo estar con uno solo, no puede sino tener esa profesión en una sociedad como la andaluza de mediados del siglo XX. Hortensia pudo haberse casado y ser aceptada por la sociedad, pero eligió no hacerlo, aún sabiendo que la considerarían una sinvergüenza. Por sus clientes aprende Hortensia (y los lectores del libro) que el casamiento no alivia los apetitos carnales ni espirituales. Sus clientes, hombres de todos los estados y profesiones, algunas respetadísimas, van a buscar consuelo espiritual y goce carnal en esta mujer excepcional. Sutilmente se exponen aquí los pecados de una sociedad que aparentando creer y ser una cosa, es otra. Como la Benina galdosiana, Hortensia va por la vida contenta con lo que le ha tocado vivir, haciendo el bien y dándose a los demás (en más de una forma).

En *La canción del pirata* lo vital se manifiesta en la sexualidad, pero no con muchas mujeres, sino básicamente con una. El protagonista se empeña en la búsqueda constante de la unión física con el ideal amoroso. Como Hortensia, Juan es un hombre auténtico que se guía por su intuición. Pícaro, que pudiendo en un momento formar parte de la sociedad más distinguida, prefiere seguir con los más pobres, pues es donde se encuentra a gusto y libre. En *La canción del pirata* la clase acomodada es comparada sólo a los pobres de la más baja condición. Durante la estancia de Cantueso en San Juan, por ejemplo, éste se mueve entre estos dos mundos brutales, sólo diferenciables por los ropajes y manierismos. «Piaras» los dos para Juan, aunque una de ellas parezca «pulida».

En la última novela de Quiñones, las ideas de la juventud sobre libertad, independencia y sexualidad se oponen a las de los padres de Soledad que representan los vestigios de moralidad de generaciones pasadas, a las que Hortensia y Juan pertenecieron. Soledad, aunque todavía tiene problemas con sus padres, no necesita ser una marginada social para acostarse con todos los hombres que quiera. Es más, ella parece ser —o se siente— la única del grupo que todavía es virgen. Explícitamente sugieren los jóvenes en este texto la posibilidad de que «la pareja sexual siempre fija puede no ser lo normal». (p. 77).

En *El amor de Soledad Acosta* se apunta a un nuevo despertar social, donde las necesidades vitales del ser humano (como la individualidad y el erotismo, entre otras cosas) son aceptadas. Aún así, en esta novela, al igual que en las otras dos de Fernando Quiñones, se respiran la gracia, melancolía y resignación características del andaluz. Lo que proporciona la felicidad en los tres textos novelescos es el amor, pero éste es efímero. Es más una ilusión que una realidad y pertenece al mundo del ensueño individual, como las experiencias de Hortensia, Juan y Soledad atestiguan. Es necesario, parecen decir estos tres personajes, vivir en el presente, contentándose con lo que hay: para ellos, una naturaleza bella y momentos de gran placer, en los que el individuo se olvida de sí mismo y llega a la comunión con otros en el acto sexual.

Mercedes Juliá

Fichas americanas

La tumba del relámpago

Manuel Scorza

Plaza y Janés, Barcelona, 1988, 248 páginas.

Escrita en 1977/8, esta novela vuelve al mercado con la reedición aquí mencionada. Integra la serie de obras de Scorza destinada a describir la vida de las clases pobres del campo peruano y los movimientos sociales correspondientes.

El autor encarna, en términos de nitidez extrema, los postulados del tercermundismo: la exaltación del doliente y el derrotado, el valor del victimismo, la xenofobia, el rechazo por las explicaciones materialistas de la historia, la magia precolombina como dato fundante de la identidad peruana, la confusión entre socialismo y antiimperialismo. Sus personajes son ejemplares y alegóricos, de modo que sirvan a la demostración de las tesis predispuestas. Su narración mezcla la evocación mitológica con el recorte periodístico, de manera que no queden dudas acerca del referente "realidad".

Literatura militante y didáctica,la de Scorza se dirige, con exclusividad, a quienes estén preparados para aceptar sus teoremas ideológicos. El lector exterior puede verse desentendido de esta trama y advertir, con exceso, los elementos con que está montada.

Novelas y cuentos

Osvaldo Lamborghini

Prólogo de César Aira, Serbal, Barcelona, 1988, 317 páginas.

El argentino Lamborghini (1940-85) fue un escritor más comentado que leído, en parte por la dificultad disolvente de su prosa, en parte por su vida de emigrante, que acabó en Barcelona como porción del numeroso trastierro sudamericano.

Ahora, César Aira, amigo, discípulo y colega, recoge su obra édita y sus fragmentos póstumos, que comprenden algunas novelas cortas (*El Fiord, Sebregondi retrocede, Las hijas de Hegel*), cuentos y apuntes para *El cloaca Iván*. Por razones de género, no aparecen poemas ni textos teatrales.

Los modelos de Lamborghini —Celine, Joyce— son muy evidentes. Esa prosa en que el lenguaje se dispersa en palabra y ésta, en étimos, prosa que, en su afán ácrata, no significa nunca nada, se alterna con las obsesiones sexuales del autor, la coprofagia y la sodomía sádica. Por aquí puede tocarse con Mishima y con el plexo del erotismo castrense y fascista del medio siglo.

A medias tardío y a medias inmaduro, Lamborghini es más un curioso documento de cierto experimentalismo de academia próspero en la literatura argentina de los sesenta, que un escritor con un discurso reconocible. No deja de tener interés informativo esta entrega que lo rescata del olvido y la dispersión bibliográfica.

La sexualidad femenina y su construcción imaginaria

Silvia Tubert

Ediciones El Arquero, Madrid, 1988, 250 páginas.

La sexualidad femenina ha sufrido enormes bandeos teóricos desde que se decidió, en algún concilio de la Iglesia, que las mujeres tenían alma y, siglos más tarde, Freud reconociera en ellas unos impulsos sexuales, una actividad sexual que dejaba de ser monopolio masculino.

La destacada psicoanalista argentina Tubert aborda la formación de la categoría "sexualidad femenina" en el freudismo y, luego, sus diferentes formulaciones dentro de la familia freudiana, así como los mitos nacidos al calor de la militancia feminista: la naturaleza sustantiva de la mujer, la existencia de una comunidad biológica de mujeres y la femineidad originaria y prístina de las hembras, deformada por la cultura patriarcalista.

La conclusión de Tubert, tras un exhaustivo y didáctico viaje por este continente del discurso, es que la diferencia entre lo masculino y lo femenino carece de sustancia, es una pura (y, por lo mismo, abstracta) diferencia, una oposición o distinción binaria en que cada término existe por la existencia del otro. Diferencia simbólica que choca con un obstáculo real (el cuerpo) y produce efectos en lo imaginario. No es un punto de partida, un dato natural, sino algo que ha de explicarse, un punto de llegada.

Útil como panorama, el libro es, también,un audaz posicionamiento que abre un espacio polémico. Todo buen ensayo se formula para que los lectores, en su momento, ensayen sobre él nuevas significaciones y renuncien a alcanzar ese Otro definitivo que todo lo significa.

El hombre que llegó a un pueblo

Héctor Tizón

Legasa, Buenos Aires, 1988, 122 páginas.

He aquí el último libro publicado del argentino Tizón (Jujuy, 1929). Iniciada en México en 1960, con *A un costado de los rieles*, su obra narrativa arraiga

en Argentina a partir de 1969, con *Fuego en Casabindo*, y prosigue con el *Cantar del profeta y el bandido, El jactancioso y la bella, Sota de bastos caballo de espadas, El traidor venerado* y*La casa y el viento*. En varias ocasiones (México, Italia), representó a su país en el extrajero. Entre 1976 y 1982 estuvo desterrado en España, dura península que ignoró su narrativa. Acaba de presidir la convención constituyente de Jujuy.

La obra de Tizón es lo suficientemente extensa y constante como para leer en ella un perfil definido. Escritor de frontera, a la manera de Horacio Quiroga, o en nuestros días, de Günter Grass, sus fábulas remiten al ángulo noroccidental de la Argentina, un paisaje de puna y mestizaje que él ha sabido plasmar en atmósferas de desolación y silencio, de incomunicación y tartamudeo simbólico, de una contenida angustia por la inexplicable insistencia de la vida en la tierra. Seres fronterizos, los personajes de Tizón emprenden trabajos inútiles, aceptan destinos dolorosos, retornan a sus delirios o se instalan en lugares para siempre ajenos como acogiendo lo efímero de sus vidas en un medio inhóspito y tenuemente querido como patria. La vida es fuga sobre la frontera, como aquella escena final de *The Pilgrim* de Chaplin, en que Charlot, disfrazado de cura, huye dando con un pie en México y otro en Estados Unidos.

Este mundo puede ser leído como el mundo del confín sudamericano, lugar en que historias y culturas se han acercado sin acabar de mezclarse y conviven incomunicadas, a la expectativa, sin generar conductas gregarias. También, puede ser una alegoría del estancamiento histórico argentino, que torna desértico todo paisaje histórico y toda empresa social, irrisoria y descabellada. Pero hay además una visión existencial de la desolación humana en un mundo ajeno y carente de dioses, en que todo intento de relación carece de valedor último y toda historia es imposible de contar.

El protagonista de esta *nouvelle*, denominado, a secas, "el hombre", pasa huyendo de la justicia por una ciudad desconocida en la que se aquerencia sin motivo y es venerado como un dirigente y un chamán. Allí ha de permanecer mientras los hombres construyen un camino que no lleva a ninguna parte. Tendrá familia y habrá, en su entorno, muertes y celebraciones. El tiempo, que venía de ninguna causa,pasa, en silencio, hacia ningún fin.

El narrador es, en Tizón, casi siempre, un discurso absorto en la contemplación de este mundo descabellado, en que las biografías son imposibles y en que la estructura metafísica de la vida es inexplicable. Hay un contenido y elegante gesto de piedad ante esas vidas retaceadas y esa epopeya de articulaciones rotas.

Un lenguaje depurado, hecho de medias palabras y silencios, acompaña el trámite de la narración, entrecortado como en un film de montajes paralelos y diseñado sobre un fondo de sustancia mineral, batida por el viento, que arremolina polvo y ceniza y amenaza con borrar el leve rastro humano sobre la alta puna.

El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna

Adolfo Prieto

Sudamericana, Buenos Aires, 1988, 241 páginas.

Entre 1870 y 1910, la Argentina desarrolla un modelo de expansión y modernización asentado en varias bases, una de las cuales consiste en escolarizar rápidamente a las masas (en buena medida, emigrantes europeos) y acabar con el analfabetismo. Con deficiencias y aciertos, se crea un público lector potencial que provoca la eclosión de la prensa, situando al país entre los cuatro más productores de medios impresos en el mundo de entonces.

Prieto, a partir de este cuadro, analiza el comportamiento del público lector y explica su decantación hacia un discurso criollista, impregnado de referencias rurales y gauchescas, que parece contradecir el proyecto modernizador y urbano de las clases dirigentes. Folletines, pliegos de cordel, sainetes, piezas costumbristas, poemas de gauchos, subrayan, sobre la solidez de las estadísticas, lo antes descrito.

Con su larga experiencia de crítico y su especialización en el XIX argentino (¿hubo otro siglo en la historia de este país?) Prieto examina un imponente caudal documentario, a partir de los anuarios bibliográficos de la época y la colección Lehmann Nitsche (Berlín) para abundar en su tesis: el proceso tuvo un alcance superficial y la respuesta cultural de una sociedad apegada a su cultura tradicional fue la consagración literaria del criollismo.

Bioy Casares a la hora de escribir

Esther Cross y Félix Della Paolera (editores)

Tusquets, Barcelona, 1988, 128 páginas.

Bioy se ha prodigado poco en la escenografía literaria y, por naturaleza de fabulador, ha dicho escasas precisiones teóricas. Estas entrevistas, dirigidas por los editores y protagonizadas por Bioy y una serie de alumnos de taller literario, vienen a llenar, aunque de modo subsidiario, aquellas carencias.

El acto inventivo, la realidad y el realismo, las motivaciones de la narración, las lecturas favoritas, los amigos, la anécdota vinculada a la escritura de textos particulares, Borges, son otros tantos estímulos para que Bioy, aunque parcamente y con una elegancia, habitual en él, sustentada por el pudor, se explaye por zonas temáticas que, de otro modo, quedarían en penunbras.

Con sus bibliografías y su ordenación por asunto, el libro sirve al propósito de acumular materiales de estudio para los estudiosos del narrador porteño y aún para los simples curiosos que quieran saber cómo conversa este escritor tan distante y escritural.

Calembour

César Leante

Pliegos, Madrid, 1988, 189 páginas.

Escritor cubano emigrado a España en 1981, César Leante tiene una larga trayectoria de periodista, narrador y ensayista. En nombre de ella, de algún modo, ha escrito este relato, del que quisiéramos saber todas las claves, pues tiene el pulso de una evocación de trámite cinematográfico acerca de hechos vividos, la precisión de una crónica y la claridad didáctica en la exposición de conflictos propia de un libro de memorias, en que se examina el pasado en busca de respuestas a la inquietud actual.

Los eventos referidos transcurren en los dos primeros años de la Revolución Cubana, en medios intelectuales que debaten acerca de la libertad y el dirigismo, la autonomía del arte y el compromiso, el pasado de la cultura cubana y la política cultural revolucionaria. Gradualmente, se muestra cómo avanza sobre el espacio intelectual el perfil de un duro estalinismo, que somete el discurso a las necesidades retóricas de la Revolución y restringe el campo de lo imaginativo al estrecho margen de la propaganda. Un arte regimentado, sometido a verdades reveladas y a necesidades prácticas, se endurece en los moldes maquiavélicos de la administración burocrática.

Leante añade a su nutrida obra un testimonio dramático pero aliviado de resentimiento personal, vivaz y polémico, aunque sin agresividad hacia hechos y personajes que la escritura permite situar en un pasado intangible.

Rubén Darío

Teodosio Fernández

Historia 16, Madrid, 1987, 159 páginas.

La vida y la obra de Rubén Darío han sido repetidamente recorridas por los biógrafos y críticos. Volver sobre el tema en una colección divulgativa supone un desafío: evitar el refrito y ser, a un tiempo, riguroso en la documentación, ameno en el relato y comprometido en la crítica.

El autor ha sorteado estas dificultades con habilidad, agregando a ello una descripción constante de las contradicciones que Darío asumió a lo largo de su vida y en variables circunstancias históricas y ambientales. Su biografía es, de tal manera, la narración de conflictos constantes, sobre el fondo del drama de la identidad. Un poeta errabundo, que lleva su canto como parte de su errancia, tentado por los encantos de la América ancestral y del París bizantino, fascinado por la civilización moderna y por las arcaísmos del Antiguo Régimen, antiburgués pero necesitado de mucho dinero, víctima de los déspotas más o menos ilustrados y despótico él mismo, devoto de su lengua pero en conflicto con sus administradores rutinarios, no fueron escasas las ocasiones de confrontación y pelea.

Desgarrado y tambaleante, el poeta nicaragüense cobra en estas páginas un medida humana que los panegíricos evitan. Lo vemos, a cada momento, enredado en un mundo lleno de signos que se ofrecen y se velan en un tejido enigmático.

Black Literature and Humanism in Latin America

Richard L. Jackson

The University of Georgia Press, Athens and London, 1988, 166 páginas.

El profesor Jackson, de Ottawa, se ha especializado en la obra de los escritores negros de América Latina. En esa línea ofrece, ahora, un examen de las diversas ondas que ha experimentado la literatura afrohispanoamericana, en las décadas del 20, del 40 y del 60, en el presente siglo.

A través de nombres no especialmente espectaculares, como Carlos Guillermo Wilson, Quince Dunan y Nelson Estupiñán, el profesor Jackson examina los aportes de africanidad a una literatura de modelos básicamente europeos, así como el interés por trascender el mero casticismo y el fácil pintoresquismo en aras de un humanismo universalista.

Una exhaustiva bibliografía de esta literatura y la crítica que ha suscitado completan el trabajo comentado, muy útil para el abordaje de este importante fenómeno de mulataje cultural.

Cosmoagonías

Cristina Peri Rossi

Laia, Barcelona, 1988, 146 páginas.

Firmemente arraigada en la narrativa, Peri Rossi explora en estos cuentos una zona esbozada en algunas ficciones anteriores suyas y en su largo poema *Europa después de la lluvia*: la noción insistente y sutil de estar viviendo un final de época, con toda las sugestiones de fin del mundo que ello comporta. En efecto, cuando se vive en los términos de un período histórico, la consciencia de lo posible se detiene en él y, más allá, se intuyen las tinieblas exteriores de otro mundo detenido en el vacío que dejan los hombres al desaparecer como especie.

Ciudades que se desmoronan, padres que no desean a sus hijos, clubes de amnésicos y suicidas, naufragios y martirios, son un muestrario de seres y anécdotas finales que amojonan esta elegante ceremonia de la disolución.

Agonizante y como complacido en su misma agonía, el mundo de estos relatos se envisca en su propia destrucción pero sin el menor patetismo. Es un mundo posmoderno el que desaparece, aletargado por su falta de contradicciones, respetuoso de una variedad que se torna borrosa, tolerante por indiferencia, acaso indiferente ante su misma realidad y, por lo mismo, desentendido de su propio fin.

Chi ama, odia

Silvina Ocampo-Adolfo Bioy Casares

a cura di Angelo Morino, Einaudi, Torino, 1988, 134 páginas.

Publicada en 1946, en Buenos Aires, esta novela

policiaca fue olvidada, cuando no repudiada, por sus autores (esposos en la vida "real") y vuelve, cuarenta años después, rescatada por Morino, que es un atento conocedor de la literatura hispanoamericana.

En 1940, Silvina y Bioy habían dado, junto a Borges, una antología de cuentos fantásticos precedida de un manifiesto antirrealista del propio Bioy. Éste publicaba, ese año, *La invención de Morel*, con un prólogo de Borges del mismo talante.

Estamos, pues, en plena beligerancia a favor de lo "fantástico", entendido como lo no habitual, lo no aceptado como real. Imperio de la novela geométrica, sin caracteres nítidos ni penumbras psicológicas, llena de guiños intertextuales (aquí van del *Satyricon* de Petronio a las novelas de Kafka, pasando por la leyenda del buque fantasma).

Género típico de cierta zona de la literatura argentina del cuarenta, el relato policiaco de carácter intelectual halla en estos escritores un culto muy apasionado. Recuperarlo tiene un interés documental de primer orden. Morino, en un epílogo escrito para la presente edición, sitúa al lector europeo en un contexto imprescindible de tener en cuenta, a la vez que ensaya una lectura estructural de la novela que permite verla como un antepasado del actual intertextualismo, muy en la línea borgiana de falsificar la literatura como procedimiento para inventar una nueva literatura.

Modern Latin American Fiction

Katalin Kulin

Akademiai Kiadó, Budapest, 1988, 205 páginas.

La hispanista húngara Kulin ha reunido en este volumen, con un proclamado intento de "retornar a la didáctica", una serie de ensayos acerca de modernos narradores latinoamericanos. En rigor, el intento es más ambicioso que su caracterización inicial: se trata de estudiar cómo, en el subcontinente latinoamericano, dadas las dramáticas condiciones de la vida política y social, la novela, un género exhausto y en crisis agónica en el espacio europeo, renace de sus cenizas sepulcrales y cobra nuevos ímpetus. Finalmente, por conducto de autores como Borges, Asturias o Carpentier (haciéndonos cargo de su radical heterogeneidad), la narrativa latinoamericana se transforma en modélica para la misma Europa.

Desfilan por estas páginas unos estudios sobre el clima en Rulfo, los temas míticos de García Márquez, la naturaleza del discurso en Vargas Llosa y dos trabajos de comparatismo: Onetti y Kierkegaard, Cortázar y Bataille.

Norteamérica con acento hispano

Alberto Moncada

ICI-Quinto Centenario, Madrid, 1988, 169 páginas.

Como complemento de un trabajo anterior, el profesor Moncada (*La americanización de los hispanos*, 1986) aborda en estas páginas el fascinante asunto de la recuperación hispana en el contexto de los Estados Unidos, país fundado sobre principios anglosajones y que se ha desarrollado en tanto el imperio español apagaba sus luces en el mundo. EUA es, hoy, la quinta nación hispana del mundo, y ello se advierte en numerosas manifestaciones culturales propias de una sociedad en constante mestizaje, plural y experimental.

Moncada analiza la situación de diversas comunidades norteamericanas no anglosajonas, para centrarse luego en los hispanos y acabar perfilándose como componentes de un conglomerado en emergencia constante.

Para sus desarrollos, el autor se vale de impresiones directas, complejos cuadros estadísticos y entrevistas con personajes emblemáticos. El resultado es un texto de alta utilidad para considerar la situación de los hispanos en Estados Unidos.

Our daily Bread. The peasant Question and Family Farming in the colombian Andes

Nola Reinhardt

University of California Press, Berkeley, 1989, 308 páginas.

Tras una introducción teórica, en la cual examina la profesora Reinhardt los enfoques sobre el desarrollo del campesinado en el capitalismo, se nos ofrece una visión histórica de la familia campesina en Colombia, a partir de la colonización española. Tienen especial importancia como nudos históricos, las décadas del 20, el 30, el 40 y el 60 de este siglo, en que alternan ciclos de expansión económica general con el desarrollo de los núcleos familiares y momentos de escasez rural.

Especial atención dedica Reinhardt al proceso de modernización agrícola emergente de la segunda guerra mundial, a la crisis del modelo que lleva a un período de violencia sostenida, así como a la experiencia del El Palmar. Las conclusiones apuntan a intuir el futuro próximo, haciendo jugar las variables del desarrollo económico, el cambio tecnológico y la competitividad productiva de la familia campesina colombiana.

Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanische Literatur

Karl Hölz (editor)

Max Niemeyer, Tübingen, 1988, 191 páginas.

Una serie de hispanistas del mundo germánico se reunieron en la universidad de Trier entre el 5 y el 7 de junio de 1987. Las actas de las ponencias se han reunido en este volumen, cuyo eje temático es la mediación literaria como elemento de identidad histórica mexicana.

El editor y prologuista Hölz estudia a Francisco Zarco, uno de los reformadores del siglo XIX. Dietrich Briesemeister recupera la historia del periódico alemán hecho en México, *Vorwärts*. Michael Rössner analiza lo utópico de la llamada "leyenda mexicana". Gustav Siebenman se ocupa de Maria-

no Azuela y Karl Hölz de Agustín Yáñez, en tanto Klaus Meyer Minnenmann y Ulrich Schulz enfrentan parcialidades de Octavio Paz. Alberto Barrera Vidal encara los corridos revolucionarios. Karl Biermann se interesa por el indigenismo y el mestizaje en las doctrinas de los ateneístas, y Vittoria Borsó Borgarello, de lo experimental en la obra de Jaime Torres Bodet.

Poética de la población marginal.

Hernán Vidal

Volumen I: *Fundamentos materialistas para una historiografía estética* (229 páginas).

Volumen II: *Sensibilidades determinantes* (476 páginas).

Volumen III: *El teatro poblacional chileno* (439 páginas).

Prisma Institute, Minneapolis, 1987.

Durante los años 1986 y 1987, el Instituto para el Estudio de las Ideologías y las Literaturas del la universidad de Minnesota organizó, bajo la dirección del profesor Vidal, un seminario sobre las culturas de las poblaciones marginales latinoamericanas, con especial referencia al caso chileno.

Los estudios de campo se reúnen en el segundo volumen. El primero es un aprovechamiento teórico de dichos estudios, orientado por una hermenéutica materialista que intenta recuperar el valor predictivo de la ciencia literaria. En el tercer volumen se recogen veintidós piezas teatrales producidas por poblaciones marginales chilenas, precedidas de las necesarias prosas ducumentarias que median entre los textos y el lector.

Desdeñadas por los estudios convencionales, estas invenciones conforman el corpus de nuestra cultura y merecen la atención que las instituciones científicas suelen negarles. Con estudios como el presente se compensa, en parte, tal falencia, a la vez que se mejoran los dispositivos en metódicos para abordar el fenómeno literario en general.

Antología de los poetas latinoamericanos en Londres

Roberto Rivera Reyes (editor)

Grupo de Escritores Latinoamericanos, Londres, 1988, 127 páginas.

Un grupo de poetas latinoamericanos desterrados en Londres, normalmente por razones políticas, ha decidido reunir sus voces y conformar esta selección, que comprende tanto los textos originales en castellano como sus traducciones al inglés por Dinah Livingstone.

Los autores provienen de Chile, Colombia, México y Uruguay y, aunque sin precisiones en todos los casos, se los encuadra entre los nacidos de 1943 a 1957. Son ellos: María Eugenia Bravo, Alfredo Cordal, Edgardo Durán Restrepo, Ricardo García Curbelo, Carlos Góngora, Enrique Barada, Sergio Regules, Roberto Rivera Reyes, Jorge Salgado Rocha, Pedro Sarduy y Pedro Serrano.

Último exilio

Federico Patán

Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986, 140 páginas.

Nacido en España en 1937 y desarrollado como escritor en México, Federico Patán es conocido como poeta (*Imágenes*), cuentista (*Nena me llamo Walter*), antólogo y traductor. Con la presente novela, la primera de las suyas, obtuvo el Premino Nacional del ramo, que lleva el nombre de Xavier Villaurrutia.

Aprovechando la técnica del monólogo interior y el flujo de la conciencia, el autor sitúa a su personaje en algún momento de la madurez, en un lugar de paso —un cuarto de hotel— rememorando, en desorden y por afinidad de asociaciones, su vida.

Al hacerlo, aparece en ella, como figura dominante, el exilio, que se constituyen en forma de su destino. Un exilio que lo lleva físicamente de España a América y que, luego, se perfila como una abstracción reiterativa de sus días.

Un vocabulario inmediato y coloquial, alternancias de diálogos cotidianos y fundidos cinematográficos sirven al relato con una pluralidad de recursos técnicos.

Libertad bajo palabra (1937-1957)

Octavio Paz

Edición de Enrico María Santí

Cátedra, Madrid 1988, 376 páginas.

Libertad bajo palabra designa, entre 1960 y 1979, la edición de la obra poética de Paz en su etapa inicial y de madurez. Santí entrega, ahora, su primera edición crítica, dotada del aparato de fuentes, variantes, bibliografía y acompañamiento biográfico que la circunstancia requiere.

No es lugar para emitir el menor juicio sobre un poeta tan conocido, reconocido, editado y comentado como Paz, pero sí tal vez una enésima incitación a releer a este lírico de la travesía al desierto, de un mundo pétreo y resplandeciente, en el cual acucian las preferencias y obsesiones más variadas y, al tiempo, armoniosas: el romanticismo inglés, el siglo áureo español, ciertas formas indirectas de la poesía oriental, el surrealismo y la poesía de comunicación social.

Las une un fundante, antiguo y riguroso principio teórico, que el poeta ha dejado caer en algunos de sus versos. A la madre poesía, "avidez que sólo en la sed se sacia", le ordena, como el hijo favorito y liberado en un gesto de invocación incestuosa que se reclama de la inefable unidad originaria: "No quiero tu verdad, tu insensata pregunta".

Mito y ritual en América

Manuel Gutiérrez Estévez (compilador)

Alhambra, Madrid, 1988, 446 páginas.

La asociación de las palabras mito y ritual en el título de esta antología no implica ninguna conceptuación tradicional, que suele vincular el relato mítico con un ritual en desuso que ha quedado fabulado en dicha narración y, viceversa, al ritual, como una representación de invocación mágica, basada en un relato mítico. Se estudian casos de ambas vertientes, pero por separado, centrándose los trabajos en labores de campo.

Los textos son ponencias presentadas en seminarios organizados por la Universidad Menéndez Pelayo, en Santander, en 1984 y 1985. Los sucriben diversos especialistas de Europa y América, a saber: León Portilla, Baudot, Gutiérrez Estévez, Gossen, Taggart, Da Matta, Magaña, Marzal, Bareiro Saguier, Sepúlveda, De Persia, Giobellina y Rodríguez Brandao. La temática es variada, pues abarca visiones cósmicas, órdenes astrales, hechicería médica, recepción de la literatura oral española en el medio americano, música indígena, curanderismo y formación sacerdotal, entre otros.

Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

Bajo este título genérico se ofrecen al público español unas selecciones de textos a través de las cuales se pueada poner en contacto con el pensamiento latinoamericano, histórico y actual. Estas fuentes, en general, son poco accesibles al lector español, de modo que la serie, aparte dce su valor intrínseco, llena un hueco y satisface una necesidad de nuestro mercado bibliográfico.

Los volúmenes contienen una biografía del autor, un examen temático de su obra, una antología de textos y un recorrido de las fuentes y de la bibliografía crítica.

Han sido publicados los tomos dedicados a José Martí (a cargo de María Luisa Laviana), Juan Bautista Alberdi (Aníbal Iturrieta y Eva García Román), José Carlos Mariátegui (Juan Marchena), Ernesto Guevara (Juan Maestre) y Víctor Haya de la Torre (Milda Rivarola y Pedro Planas).

Colección Poesía

Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

Continuando una política ya tradicional en la editorial Cultura Hispánica, esta colección tiende a poner en manos del lector español una serie de antologías de poetas hispanoamericanos que resultan de difícil hallazgo en las librerías de España.

Abriendo la serie se ofrece *El peregrino y la ausencia*, del boliviano Eduardo Mitre (1943) y *Mejores poemas*, de Eduaredo Zepeda Henríquez (Granada, Nicaragua, 1930), selección que lleva una cronología de Ricardo Llopesa y una bibliografía de María Isabel García Rueda.

Cabe esperar que, bajo los auspicios de la conmemoración colombina, se complete el ciclo de ediciones que, a su vez, recoja la antigua inquietud formulada hace cien años por Menéndez Pelayo: incorporar a las costumbres del lector español toda la literatura de la lengua, empezando por la voz de los poetas americanos, la herencia natural de cinco siglos de historia aproximadamente común.

En noviembre de 1988 murió la escritora mexicana Josefina Vicens, horas antes de cumplir sus 77 años, pues había nacido el 23 de aquel mes de 1911 en Tabasco. El hecho no tuvo excesiva repercusión en México y nula en España, donde su obra no es conocida ni, por ello, juzgada. No obstante, Vicens es una de las mayores voces narrativas de su generación y no falta crítico que la considere el equivalante femenino de Juan Rulfo.

Alejada de capillas y tribus, Vicens ha recibido el escueto homenaje que se merecía, la densa admiración de los lectores, que como corresponde, se encierran a ejercer su vicio solitario. Esta sociedad posmoderna, de cultura histriónica, que aprueba con entusiasmo *light* al que sabe hacer en el ágora televisiva la bufonería oportuna, castiga severamente a los escritores que se aferran a la secreta y vieja costumbre de trabajar con los silencios del lenguaje, donde nace la literatura.

De Vicens nos quedan dos intensas novelas, *Los años falsos* y *El libro vacío*, algunos guiones de cine, crónicas taurinas suscritas con el seudónimo de Pepe Faroles. La primera de las citadas encara el gran mito mexicano del padre inmortal que se prolonga en la voz de la fábula, que está muerto y vivo desde la eternidad, como Dios. La otra es la historia de un hombre que intenta escribir un libro imposible y que narra esa imposibilidad como la trama biográfica de su mundo.

Octavio Paz, y no es poca compensación, pronunció el elogio oportuno de Vicens cuando *El libro vacío*. A tales señores, tales honores. En una encuesta organizada por Emanuel de Carballo, ella contestó: "Escribo para no ahogarme y lo hago estrictamente para mí, para lo más mío de mí. Cualquier dedicatoria a otros me paralizaría. Escribo pues, para nada; escribo por condena."

Obligada como un condenado y libre como el deseante que se busca en el imposible objeto de su deseo: así se escribe y esta confesión de Josefina Vicens basta para el honor de su lápida. Pero es algo más, es un código de ética literaria. No proporciona adeptos, pero fundamenta la escritura de los libros que se sostienen cuando las luces de la farsa se han apagado y se palpa el cuerpo de los fantasmas.

Blas Matamoro

INSULA 506-507



NÚMERO MONOGRÁFICO EXTRAORDINARIO DEDICADO A ANTONIO MACHADO EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO MONTERO, ANDRÉS AMORÓS, JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J. DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILLIPS, MICHAEL P. PREDMORE. DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ, JULIO RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD PREDMORL, DARÍO PUCCINI, GEOFFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)



PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

CUADERNOS AMERICANOS 13

José Guilherme Merquior El otro Occidente (Un poco de filosofía de la historia desde Latinoamérica). Marcos Winocur Cuba 1959. La Revolución y la Burguesía. Jorge López Páez Vino del Sur. Relato a varias voces.

DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO

Leopoldo Zea El proyecto de Sarmiento y su vigencia. Félix Weinberg La antítesis sarmientina "Civilización-Barbarie" y su percepción coetánea en el Río de la Plata. Fernando Ainsa Argilópolis Raíces históricas de una utopía. María Elena Rodríguez Ozán Conflictos y armonías de Sarmiento. Oscar R. Martí Sarmiento y el positivismo. Ana Carolina Ibarra La contribución de Sarmiento al liberalismo argentino.

POR LOS CAMINOS DE NUESTRA AMERICA

Manuel Malaver. Final de viaje y principio de una nueva aventura.

DESEO SUSCRIBIRME A CUADERNOS AMERICANOS

NOMBRE

DOMICILIO LOCALIDAD

CODIGO POSTAL PAIS TELEFONO

CHEQUE BANCO

GIRO SUCURSAL IMPORTE

SUSCRIPCION DURANTE 1989

	6 NUMEROS		UN EJEMPLAR	
México	$ 28,000	☐	$ 5,000	☐
Otros países				
Vía marítima o terrestre	85.00 DLLS.	☐	17.00 DLLS.	☐
Vía aérea	95.00 DLLS.	☐	20.00 DLLS.	☐

REDACCION Y ADMINISTRACION 06000 MEXICO 1, D. F.
ENVIAR CHEQUE O GIRO AL APARTADO POSTAL 965

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Número 14 **Julio-Diciembre 1988**

SUMARIO

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex. 412 134 CIBC E



Contribución al estudio de la literatura hispanoamericana

VOLUMENES MONOGRAFICOS

RUBEN DARIO, Núm. 212/213, agosto-septiembre 1967. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo Villasante, Jorge Campos, Guillermo Díaz Plaja, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, José Hierro, Francisco Sánchez Castañer y Federico Sopeña. Un volumen de 647 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN CARLOS ONETTI, núm. 292/294, octubre-diciembre 1974. Colaboran, entre otros: Guido Castillo, Jaime Concha, Angela Dellepiane, Juan García Hortelano, Félix Grande, Josefina Ludmer, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Luis Rosales, Jorge Ruffinelli, Gabriel Saad, Eduardo Tijeras y Saúl Yurkievich. Un volumen de 750 páginas: 1.500 pesetas.

JOSE LEZAMA LIMA, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

OCTAVIO PAZ, núm. 343/345, enero-marzo 1979. Colaboran, entre otros: Octavio Armand, Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Luis Cano, Antonio Colinas, Gustavo Correa, Edmond Cros, Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Félix Grande, Fernando Quiñones, Horacio Salas y Juan Octavio Prenz. Un volumen de 791 páginas: 1.500 pesetas.

JULIO CORTAZAR, núm. 364/366, octubre-diciembre 1980. Colaboran, entre otros: Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Rafael Conte, Samuel Gordon, Félix Grande, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Romano, Jorge Ruffinelli, Horacio Salas, José Alberto Santiago, Antonio Urrutia y Saúl Yurkievich. Un volumen de 741 páginas: 1.500 pesetas.

ERNESTO SABATO, núm. 391/393, enero-marzo 1983. Colaboran, entre otros: Francisca Aguirre, Mario Boero, Rodolfo Borello, Ricardo Campa, Jorge Cruz, Angela Dellepiane, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Enrique Medina, Eduardo Romano, Félix Grande, Horacio Salas, Luis Suñén y Benito Varela. Un volumen de 941 páginas: 1.500 pesetas.

ESCRITOS Y ESCRITORES ANDINOS, núm. 417, marzo 1985. Colaboran: Gerardo Mario Goloboff, Regina Harrison, José Ortega, Estuardo Núñez, Antonio Belaúnde Moreyra, Robert Morris, Alfreo Bryce Echenique, Gonzalo Rojas, Rodolfo Borello, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Luis Loayza, José Miguel Oviedo y otros. Un volumen de 204 páginas: 500 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de..., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas
España	Un año (doce números)	4.500
	Ejemplar suelto	400

		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Próximamente:

Santiago Kovadloff
Drummond de Andrade

Mario Boero
Wittgenstein (1889-1989)

Steven White
Martínez Rivas y Baudelaire

Carlos Martínez Rivas
Poemas

José María Álvarez
La educación del Príncipe

Ana María Gazzolo
El mito en la narrativa de Arguedas

